د . بو شوشة بن جمعة

الرواية النسائية المغاربية

المغاربية للنشر

د. بو شوشة بن جمعة

أستاذ جامعي و ناقد ، متحصل على شهادة التعمق في البحث (1985) و على دكتوراه الدولة في الآداب (1998) من الجامعة التونسية يهتم بالرواية إبداعا و نقدا ، و بالأساس الرواية المغاربية التي تمثل مجال تخصصه ، و حولها تدور أغلب مباحثه و مداخلاته في الملتقيات الوطنية و الدولية التي يشارك فيها.

الرواية النسائية المغاربية

لئن عمدنا في هذا البحث إلى اختيار نمط الرواية التي تكتبها المرأة المغاربية باللغة العربية دون غيره من أنواع الكتابة التي تمارسها في الحقل الأدبي فلأننا نعتبر أن خوض المرأة هذا اللون من الإبداع يعد في حد ذاته علامة دالة إذ يمثل انعطافة نوعية في مسار تجربتها الأدبية يجسدها ذلك التحول عن نظم الشعر و كتابة القصة القصيرة و الخاطرة إلى التجريب الروائي الذي كان حكرا على الرجل - أو يكاد - منذ ظهور جنس الرواية المغاربية ذات التعبير العربي, و هذا ما يفيد أن الكتابة الرواية النسائية قد انبثقت من ممارسة الكاتبات المغاربيات لتقاليد الكتابة الشعرية أو القصصية أو المراوحة بينهما , و كأنهن قد شعرن بأن تخوم الشعر قد ضاقت عما يرمن التعبير عنه من غنى تجارب الوجود الذاتية منها و الموضوعية و القصة القصيرة و الخاطرة لم تعد قادرة هي الأخرى على اختزال و آثارها المختلفة فكرا و وجدانا فعمدن إلى فضاء كتابة أرحب

ISBN : 9973-41-933-2

السعر : 7.000 دت

* الرواية النسائية المغاربية

* الدكتور بو شوشة بن جمعة

* المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار - تونس

* تصميم الغلاف : أسماء الكافي

د . بو شوشة بن جمعة

الرواية النسائية المغاربية

المغاربية للنشر

الرواية النسائية المغاربية

مقدّمـــة

يبقى فعل المرأة الخلاّق في شتى حقول الايداع ومنها حقل الكتـابة الأدبية بصفة خاصّة يمارس نوعا من الإغراء يحفز على تقبّله قراءة ومقاربته نقدا وكأنّه نسق جمالي يختلف عن أنساق الحـركة الإبداعية ككلّ ويتمـيّز عن مختلف تشكّلاتها ليـقترب من الظاهرة. وهذا ما قد يحكم عـلى العالم الذي يرتاد بالضيق باعتبـاره لا يكاد يتجاوز الإحالة على ذات المرأة ممّا يجعل الأفق الذي يـستشرفه ينحسـر هو الآخر في «المسألة النسائية» أو يصنّفه ضمن الإنتاج الأدبي الأقلّ جودة في منظومة الإنتاج العام.

ثمّ إنّ الكتابات حـول المرأة وما تنتجـه من أنماط إبداع فنّي وأدبي تلوّنها «حساسية أنثوية» ما فتـئت تشهد في السنوات الأخيرة نسقا متنـاميا يدلّ على العناية التي أصبح يوليها النقد لأدب المرأة من خلال الرصد والمتابعة بغية استكشاف العوالم الخاصّة التي يشكّلها هذا النوع من الكتابة ويتزواج فيـها الذاتي والموضوعي والواقعي والمتخيّل إلى حدّ التماهي أحيانا فتكون عملية التمييز بين كلّ أبعاد فعل كتابة المرأة الأدبيّة عسيرة.

وتروم المقـاربات النقدية التي تتّـخذ من أدب المرأة مـدار بحث توضيح «المسـألة النسائية» وبلورة سـماتها المفيدة من خلال مـا تثيره من إشكاليات وتستـشرفه من أفق

خلاص بغية استكناه مدى توفّر هذا اللون من الكتابة على ملامح الخصوصيّة التي تضفي عليه سمة التميّز عن أشكال الإبداع الأدبي العام. فموضوع المرأة لم يعد ـ كما قد يبدو للبعض ـ من الموضوعات المبتذلة لكثرة ما كتب عنه ممّا يحدّ من أفق الجدّة وإمكان الإضافة ويجعل الكتابة فيه تسبّب قدرا كبيرا من الضيق للناقد والحرج للمرأة ذاتها بل وعلى العكس من ذلك كلّه فإنّه ما فتئ يحقّق المزيد من الانشغال به مبحثا جدليا تتعدّد في شأنه الآراء وتختلف حوله الرؤى إلى حدّ التباين.

ولئن عمدنا في هذا البحث إلى اختيار نمط الرواية التي تكتبها المرأة المغاربية باللغة العربية دون غيره من أنواع الكتابة التي تمارسها في الحقل الأدبي فلأنّنا نعتبر أنّ خوض المرأة هذا اللون من الإبداع يعدّ في حدّ ذاته علامة دالّة إذ يمثّل انعطافه نوعيّة في مسار تجربتها الأدبيّة يجسّدها ذلك التحوّل عن نظم الشعر وكتابة القصة القصيرة والخاطرة إلى التجريب الروائي الذي كان حكرا على الرجل ـ أو يكاد ـ منذ ظهور جنس الرواية المغاربية ذات التعبير العربي مع منتصف الخمسينات في كلّ من تونس والمغرب الأقصى ومطلع الستينات في ليبيا ثمّ بداية السبعينات في الجزائر وأخيرا مع مطلع الثمانينات في موريتانيا. وهذا ما يفيد أنّ الكتابة الروائية النسائية قد انبثقت من ممارسة الكاتبات المغاربيات لتقاليد الكتابة الشعرية أو القصصية أو المراوحة بينهما. وكأنّهن قد شعرن بأنّ تخوم الشعر قد ضاقت عمّا يرمن التعبير عنه من غنى تجارب الوجود الذاتية منها والموضوعية وأنّ فضاءات القصّة القصيرة والخاطرة لم تعد قادرة هي الأخرى على اختزال تلك التجارب وآثارها المختلفة فكرا ووجدانا فعمدن إلى فضاء كتابة أرحب تمثّله الرواية.

وقد بدأت نزعة تجريب الشكل الروائي من قبل الكاتبات المغاربيات محتشمة في المغرب الأقصى من خلال نصوص تنتمي إلى القصة الطويلة أكثر منها إلى الرواية جنسا أدبيا مستحدثا في الثقافة المغربية المعاصرة. إذ كنّ يتحسّسن مسالك هذا النمط. وهي نصوص «الملكة خناثة» (1954) لآمنة اللوة و«غدا تتبدّل الأرض» (1965) لفاطمة الرواي و«النار والاختيار»، (1968) لخناثة بنونة.

ثمّ أخذت بعض ملامح هذه الكتابة الروائية النسائية في التبلور واكتساب شيء من التميّز عن تشكلاّت فعل الإبداع العام منذ مطلع السبعينات وعلى مدى الثمانينات وخاصّة مع مطلع التسعينات. فقد شهدت النصوص الإبداعيّة لكاتبات

الرواية ذات التعبير العربي نوعا من التراكم الذي لا يخلو من كيف في الأقطار المغاربية مع اعتبار التفاوت بينها باستثناء موريتانيا التي لم يظهر فيها هذا النمط من الكتابة إلى حدّ الآن.

وقد حفزتنا عدّة عوامل على إنجاز هذا البحث نجملها فيما يلي:

1 ـ تحوّل الكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي إلى نوع من الظاهرة الأدبية اللافتة للنظر والمغرية بالبحث اعتبارا لتنامي نصوصها المطّرد ومزيد إقبال الأديبات على ممارستها.

2 ـ التعريف بهذا اللون من الكتابة الأدبية الذي تمارسه أديبات المغرب العربي باللغة العربية باعتباره مجهولا ـ أو يكاد ـ من قبل القارئ المغاربي والعربي والعالمي مقارنة بما تكتبه المرأة المغاربية باللغة الفرنسية.

3 ـ غياب المباحث النقدية التي سعت إلى مقاربة الرواية النسائية ذات التعبير العربي في بعدها المغاربي بغية الوقوف عند المشترك والمختلف فيها. فما وُجِدَ من دراسات تناولت هذا النمط الأدبي للمرأة ـ وهو قليل ـ كان قطريا. وهذا ما يكسب مثل هذا البحث جانبا من الطرافة ويضفي عليه صفة المشروعية خاصّة إذا ما أدركنا تشتّت النصوص الروائية وعسر الظفر ببعضها وما قد يكون كتب عنه.

وقد توخّينا تحقيقا لمجمل مقاصد هذا البحث منهجا قسّمنا بمقتضاه مباحثه إلي قسمين أساسين، يتميّز أولّهما ببعده النظري في مقاربة الأدب النسائي في حين يتّسم الثاني بطابعه الإجرائي من خلال التعامل مع مجمل نصوص المدوّنة الروائية النسائية في المغرب العربي.

يشتمل القسم الأوّل الذي يحمل عنوان، «عنفوان الأنثى وألق الحرف»، على فصلين يتناول الأوّل إشكالية الأدب النسائي المصطلحيّة في حين يسائل الثاني مدى توفّر الكتابات التي تنتجها المرأة في الحقل الأدبي عامّة والروائي منه خاصّة على علامات خصوصيّة تميّزها عن أنماط الإبداع العام ومختلف أنساقها الجمالية.

أمّا القسم الثاني الذي تمثّل «الرواية النسائية المغاربية» مدار مباحثه فيشتمل علي مدخل وستّة فصول.

يبحث المدخل في نشأة نمط الرواية النسائيـة في بلدان المغرب العربي ويسعى إلى استجلاء بعض سماتها العامّة كحداثة العهد وقلّة التراكم والإقبال على التجريب.

ويتناول الـفـصل الأوّل دوافع الكتـابة الروائيـة لـدى المرأة الكاتبـة فـي المغـرب العربي. وهي الدوافع التي تمثّل في حقيقة الأمر أسئلة الايداع وتعكس شواغل المرأة، كائنا لا يزال يعيش ظروفا صعبة ويخضع إلي ممارسات قاهرة وتصدر في شأنه أحكام جائرة تنعكس على رؤيته للعـالم وتصوّره للأشياء وتحدّد مواقفـه في تعامله مع الآخر ممّا يؤثّر في تشكيل عوالم إبداعه سواء في تمثّلها للراهن أو استشرافها للمستقبل.

ثمّ يقارب الفصل الثـاني واقع المرأة المغاربية في ظلّ التحوّلات الاجتـماعية التي نجمت عن استـقلال بلدان المغرب العربي ويثـير إشكالية مدى اسـتفادة المرأة من ثمار الاستقلال فيما يتّصل بوضعها الاجتماعي والثقافي في ظلّ التشريعات الجديدة بحكم التأثير الذي يمارسه الواقع الاجتماعي في الظاهرة الأدبية.

ويسعى الفصل الثالث «المرأة والسياسة متاهة جيل وضياع أفق» إلى استقراء مدى حـضور الشـاغل السيـاسي ضمن اهـتمامـات المرأة الكاتبـة في المغرب العـربي بإبراز أشكال انفعالهـا إزاء الأحداث السياسيـة لواقعها ومـا نجم عنها من أوضاع اجتمـاعية ولّدت ردود فـعل عنيفـة تفـاعلت معـهـا المرأة الكاتبـة بسبب مـا تمارسـه عليهـا تلك الأحداث من أنواع تأثير في وجودها الذاتي والاجتماعي.

أمّـا الفصل الرابع فـقـد تناول بالبـحث علاقـة الفـضاء بالجـسـد في كتـابة المرأة الروائية. وهي عـلاقة تنبني على نوع من المراوحـة بين الإضمار والمكاشـفة في تعبـير الفـضـاء من خـلال بعديه الواقـعي والمتخـيّل عن الجـسد المخـفيّ والمسكوت عنه من رغبـاته والمقهـور من أشواق انعتـاقه بفـعل ضغوط قـيم البيـئة وأعرافـها الاجتـماعـية وتعاليـمها الدينية. وهذا مـا يعلّل ازدواجية عـلاقة المرأة بالفضاءات التي تقـيم بها أو تنتقل إليـها. وهي علاقة تـراوح بين الائتلاف والاختلاف، التناغم والتنافـر. ويبقى التعبير عن الجسد الانثوي وهم حكاية تمارسها المرأة الكاتبة عبر فعل الرواية.

وقد سعينا في الفـصل الخامس إلى استجلاء علامات خصوصـية الكتابة الروائية التي تمارسهـا أديبات المغرب العـربي وذلك من خلال مـا تثيره من إشكاليـات تصوّر واقع المرأة الراهن ومـا يكتنفـه من مظاهر سلبيـة وتكشف في الآن ذاته عن تطلّعـات هذه المرأة المغاربيـة إلى وضع أفضل في مجتـمعات لم تنزّلها بعـد المنزلة التي هي بها

جديرة ولم تمنحها من الحقوق ما به يمكنها أن تنحت كيانا أكمل
و تشتق وجودا أمثل مع اعتبار بعض التفاوت في هذه المترلة بين البلدان المغاربية

ثم عمدنا في الفصل السادس و الأخير إلى الاقتراب من علاقة القارئ المغاربي بما تكتبه المرأة في حقل الرواية. و قد تحسسنا كيفية تلقّي هذا القارئ لهذا النوع الأدبي الذي تبدعه المرأة و حاولنا تعليل ذلك بما بدا لنا مقنعا من الأسباب مع محاولة استشراف أفق قراءة الكتابة الروائية لأديبات المغرب العربي و الإجابة التي يطمح إليها المنظور النقدي في تعامله ما تنتجه المرأة من إبداع. و هي إجابة تتطلب في رأينا إقامة تصّور أشمل للمسألة من خلال البحث فيما أنتجته المرأة المغاربية من أنماط كتابةو أجناس إبداع لا تمثّل الرواية إلاّ نموذجا منها. و هو تصّور يقتضي لكي يتحقّق تضافر أكثر من جهد.

و قد آثرنا أن نختم هذا البحث بإثبات بيبلوغرافيا للرواية النسائية المغاربية منذ نشأتها إلى حدود سنة 2002 .

و ختاما نأمل أن يكون هذا البحث إسهاما مفيدا في التعريف بجهود كاتبات المغرب العربي الروائية و التي عبّرن من خلالها عن شواغل الأنثى و أسئلة الكتابة و صوّرن وضع المرأة الراهن و أفق مترلتها في المستقبل في ضوء ما تشهده بلدان المغرب العربي من تحولات في شتّى حقول الحياة. وهي كتابات بقدر ما تسعى إلى نحت كيان و اشتقاق وجود أكثر تكاملا للمرأة فإنّها تروم تحقيق نوع من التميّز يكسبها ملامح خصوصيةو علامات الاختلاف مقارنة و تشكّلات فعل الإبداع العام.

القسم الأوّل

﴿عنفوان الأنثى وألق الحرف﴾

﴿الفصل الأوّل﴾

في إشكاليات مصطلح «الأدب النسائي»

تعود بدايات تجريب المرأة العربية الكتابة الأدبيـة عامة والروائيّة منهـا خاصّة في الأدب العربي الحـديث والمعاصر إلى مطلع الخـمسينات بظهور نـصوص ليلى بعلبكي وكوليت الخـوري وغادة السـمان وليلى عسـيران وغيـرهن من رائدات هذا النمط من الإبداع الأدبي.

وهي نصوص مشحونة بالاحتـجاج والرفض لوضع المرأة العربية المختلف في مجتمعات تكرّس سلطة الرجل وتستلب وجود المرأة وكيانها.

وقد كان لظهور مثل هذه الكتابات الصادرة عن المرأة أن لفتت أنظار النقّاد إليها، ليس لما تتوفّـر عليه من قيم فكرية وجمـالية فحسب بل ولصدورهـا أساسا عن جنس الأنثى الذي بدأ يعلن عن وجوده ويسجّل حـضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا علي الرجل أو يكاد. وفي هذا السيـاق انبثق مصطلح نقـدي جديد هو «أدب المرأة» أو «الأدب النسائي» أو «الكتابة النسائية». وهي صـيغ ترادفية أثارت الكثير من الجدل عند ظهورها، لما اكتنف مضمونها من تعميم وغموض ولما أثارته من إشكاليات تتّصل بمدى مشروعيتها وإمكان تصنيف الأدب على أسـاس الاختلاف الجنسي اعتبارا لكلية الفعل الإبداعي الخـلاّق. وهي بذلك تشاكل «هذه التـسميـات الكثيرة الـتي تشيع بلا تدقيق ولا يتّفق إثنان على مضمونها ولا يتّفقان على معيار النظر فيها...»(1).

ولعلّ استقراء بعض الآراء النقدية والمواقف الإبداعية التي تناولت بالبحث مسألة «الأدب النسـائي» يسمح باستـجلاء أبرز القـضايا التي انبـثقت عنهـا وما يتّصـل منها بالإبداع الروائي أساسا من حيث الوجود الفعلي وحدود وعي المرأة وهي تمارس فعل الكتابة أنّها تستخدم في ذلك لغة مغايرة.

والواقع أنّ التـصـوّرات الـنقـدية التي حـاولت الاقـتـراب مـن إشكاليـة «الأدب النسائي» قـصد معالجـتها واستـخلاص ما قد تـتوفّر عليه من سـمات مفيـدة وكذلك المنظورات الابداعـية التي أنتجت هـذا اللون من الأدب تنزع إلى رفض هذا المصطلح

الذي يجزّئ فعل الايداع وإن كانت تقرّ في سياق رفضها ما يتوفّر عليه هذا النمط من الكتابة التي تنشئها المرأة من خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميّزة وعلامة دالّة في حقل الابداع الأدبي. وهذا ما يوقعنا في نوع من التذبذب ويسم تلك المقاربات التي نقوم بها ببعض التناقض بسبب نفيها اختلاف هذا النمط من الكتابة عمّا يبدعه الرجل وإثباتها ـ في ذات السياق ـ توفّر هذا الايداع الذي تنجزه المرأة على علامات الخصوصية والاختلاف.

ويمكن أن نمثّل لهذه المقاربات النقدية التي اتّخذت من «أدب المرأة» مبحثا، بما كتبته الناقدة يمنى العيد عن «مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي»(2). ثمّ بما عبّرت عنه الناقدة خالدة سعيد في كتابها : «المرأة التحرّر الايداع»(3). وأخيرا بما كتبه الناقد حسام الخطيب «حول الرواية النسائية في سوريا»(4).

فالناقدة يمنى العيد تقرّ في البدء أنّ إسهام المرأة في الحقل الأدبي أضفى سمات جديدة على الأدب وتضمّن علامات دالّة جعلت الأدب يتجاوز السائد من المضامين والمألوف من الأشكال باعتبار «أنّ الكاتبة بمساهمتها الأدبية تهدف إلى تغيير موقعها في المجتمع الذي يتحدّد تاريخيا خارج عملية الإنتاج الأدبي الذي يعتبر من الوسائل القويّة المدعّمة لسيطرة الرجل على المرأة»(5). وهي تثبت أنّ أدب المرأة يتميّز بنوع من الخصوصيّة ليست «طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشته المرأة»(6). وذلك اعتبارا لكون الأدب الذي تنشئه المرأة لا يتجاوز تخوم الذات وشكل الاعترافات الذي يبقى مداره صراع المرأة والرجل وفي ذلك يكمن وجه من وجوه عجزها عن «استيعاب التجربة الاجتماعية الإنسانية استيعابا شموليا عميقا»(7). وهو ما يسم كتابتها الأدبية بمحدودية الرؤية. فيبقى عالم الذات مدار الكتابةوبؤرة التجربة. وتكون ممارستها لفعل الايداع وسيلة من وسائل التحرّر وسبيلا من سبل الخلاص من وضعها في مجتمع لا ينزّلها منزلة متكافئة مع الرجل. فهو «عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومجال لممارسة مداركها ومشاعرها ولإنضاج رؤاها، كما أنّه سبيل لإغناء وعيها وتعميق تجربتها بالحياة. إنّه إمكانيتها الوحيدة لإقامة علاقة جمالية مع الواقع تعطيها فرصة الاستمتاع بفرح الايداع»(8). وهو ما يؤكّد أنّ فعل الايداع عامّة والأدبي منه خاصّة لدى المرأة يقوم على فكرة إثبات الذات و«إقامة البرهان على قدرة المرأة في أن تكون أديبة»(9) ممّا

يجعل المشكلة في نظر الناقدة يمنى العيد تفقد دلالاتها الاجتماعية لتتحد بدلالة الجنس. فتصبح المساواة بالرجل هي الغاية التي تهدف إليها المرأة من خلال ممارسة فعل الكتابة(10)، في حين أنّ المسار السليم لنضالها حسب نفس الناقدة يتحدّد باكتساب موقع في المجتمع وفتح علاقة مباشرة معه ممّا يجعل نتاجها الأدبي « مساهمة فنية راقية في طرح قضايا المجتمع، ومعالجتها. وهو إذ يعالج قضايا المرأة لا يعالجها كقضايا ذاتية سجينة في فشويتها، بل يعالجها قضايا إجتماعية تحدّد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية ويظهر ما فيها من خصوصية على أساس هذه المفاهيم والعلاقات وبسبب منها، لا على أساس طبيعة في المرأة أو بسبب منها»(11).

وتختم الناقدة حديثها عن إنتاج المرأة الأدبي برفض التصوّر النقدي الذي يميّز بين الأدب مفهوما عامّا والأدب النسائي مفهوما خاصّا لتقرّ بوجود «نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب، كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الانتاج الاجتماعي والتي منها الأدب(12).

كلّ ذلك يجعل من تصوّر الناقدة يمنى العيد لإشكالية «أدب المرأة» أو «الأدب النسائي» ومقاربتها النقدية لها يقوم على تأكيد دور الواقع الاجتماعي في تعليل فعل إبداع المرأة والتعامل مع الأدب كانعكاس مباشر للواقع المادّي فينكر بذلك دور الذات المبدعة. وهي ذات المرأة الكاتبة التي ينبثق عنها فعل الإبداع الأدبي ومنه الروائي ويمرّ عبرها، من خلال ما تستخدمه من طرق تعبير ووسائل إبلاغ «وهي رؤية تقوم على خلفية معرفية ذات توجّه ماركسي تقول بتوحيد الطاقات ـ المرأة والرجل ـ من أجل التحرّر الإجتماعي الوطني للشعوب المناضلة..»(13).

وإن كنّا لا ننكر دور الواقع الاجتماعي في تشكيل الإبداع الأدبي فإنّنا نؤكّد على أنّه لا يمثّل المرجع الوحيد الذي يمكّن من تعليل خصوصية كتابة المرأة واستجلاء ملامحها الأساسية وهي تتجسّد في الممارسة الروائية بل لا بدّ في قراءة هذا النمط من الكتابة من اعتبار مراجع أخرى تسهم مجتمعة في نحت ملامح هذا اللون من الأدب : هي بيولوجية ونفسية تتّصل بكيان المرأة العضوي والنفسي دون إغفال المرجعية اللغوية التي تستخدمها المرأة في صياغة كتابتها الأدبية التي تروم من خلالها إثبات هويتها أنثى وقدراتها الفكرية وما تتوفّر عليه من سمات جمالية في مجتمعات عربية

لا تزال منظوراتها للمرأة تقترن بالدونية والاحتقار مع اعتبار عنصر التفاوت ـ في ذلك ـ من بلد إلى آخر.

ثم إنّ هذا الاقتران الذي أقامته الناقدة بين الأدب النسائي والشرط الاجتماعي والسياسي الذي يحدّد وجوده ويشكّل ملامحه الفكرية وخصائصه الجمالية يجعل من مقاربتها للمسألة مقاربة خارجية لم تعمد إلى استقراء هذا النمط الظاهرة من الداخل باستجلاء مكوّناته وتقصّي خصائصه التي تكسبه المشروعية وتحقّق له التميّز بالاعتماد على تفكيك بنيات نماذجه الفكرية والفنّية واللغوية بل عمدت إلى معالجته من منطلق إيديولوجي يجعل الأدبي والإبداعي عامّة نتاجا للواقع الاجتماعي وانعكاسا له ويرى «في زوال أشكال القهر المادي، وتغيير الشرط الاجتماعي سببا في زوال خصوصية ظاهرة "أدب المرأة"»(14).

غير أنّ الواقع يثبت نقيض ذلك بدليل استمرار الظاهرة في البلدان الاشتراكية ذاتها ممّا يفيد أنّ التحرّر وحده لا يؤدّي حتما إلى تحرير المرأة على المستوى الثقافي والأدبي، إذ لا بدّ ـ كما يؤكّد ذلك عبد الكبير الخطيبي ـ في قوله «من انتظار طويل قبل أن تخاض المعركة، لا على مستوى البنية التحتية ووسائل الإنتاج الثقافي فحسب، بل وعلى مستوى العمل الفني نفسه، أي فيما يتّصل بتوجيه الفكر والحساسية»(15).

وذات القراءة الإيديولوجية لأدب المرأة مارسها الناقد حسام الخطيب في بحثه «حول الرواية النسائية في سوريا». فهو ينطلق في تناول هذه المسألة من كون مصطلح «الأدب النسائي» يتحدّد من خلال التصنيف الجنسي وليس من خلال المضمون وطريقة المعالجة ومن ثمّة فهو لن يكتسب مشروعيته النقدية في نظره إلاّ إذا كان يعكس المشكلات الخاصّة بالمرأة. فيقول : «تثير المصطلحات الدارجة مثل (الأدب النسائي) و(أدب المرأة) كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها. وفي الأغلب تتّجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة، أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة. ويترتّب على ذلك أن تكون الأهميّة النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا. اللهمّ إلاّ إذا انطوى مفهومه على اعتقاد بأنّ الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصّة، وهذا هو المسوّغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح (الأدب النسائي) مشروعيته النقديّة»(16).

ويند هذا الرأي نزوع الناقد إلى رفض مصطلح «الأدب النسائي» أكثر من استعداده لقبوله وذلك من خلال الاعتراف المشروط به ثمّ عن طريق إثبات أنّ هذا النمط من الكتابة ليس حكرا على المرأة حتّى تختصّ به دون غيرها بل «هناك أدباء كثيرون ولا سيما من بين كتّاب القصص السيكولوجية والغرامية أولوا القضايا الخاصّة بالمرأة اهتماما مركزيا كإحسان عبد القدوس مثلا. . .»(17).

ثم إنّ حسام الخطيب شأن الناقدة يمنى العيد يقرن «الأدب النسائي» بالشرط الاجتماعي فيبرز أنّ خصوصيّة تنحسر وتتقلّص مع تقدّم الوعي الإجتماعي وتبلوره. فـ«كلّما تقدّم المجتمع، أو ازداد الوعي الاجتماعي تضاءلت الأهميّة الذاتية لخصوصيّة (الأدب النسائي)، لأنّ مشكلات المرأة الخاصّة عند ذلك تصبّ في بحر المشكلات العامة، وتستقي جذورها من مشاكل الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها المرأة، وتجد حلّها في الحلّ الاجتماعي العام، بحيث تصبح معاناة المرأة ـ ونضالها كذلك ـ جزءا طبيعيا من معاناة ونضال الطبقة أو المجتمع أو الوطن»(18).

وهكذا فإنّ حسام الخطيب رغم إدراكه وجود خصوصيّة في الأدب النسائي، تعلن عن حضوره حتّى فيما يكتبه الرجل، فإنّه لم يسع إلى البحث في مكوّناتها وكيفية تجلّيها داخل الكتابة النسائية بل عمد إلى قراءتها من الخارج بإسقاط الايديولوجي على الأدبي.

أمّا الناقدة خالدة سعيد في كتابها «المرأة التحرّر الايداع» فقد انطلقت في مقاربة «الأدب النسائي» مصطلحا من كونه يبقى مضمونا شديد التعميم رغم شيوعه والغموض رغم كثرة استعماله. وهي ترى أنّه «إذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما التقويم فإنّ هذه التسمية، على العكس، تبدأ بتغييب الدّقة وتشوّش التصنيف وتستبعد التقويم. هذه التسمية تتضمّن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة. فالتخصيص الذي يعيّن حدودا لفئة الكاتبة قياسا إلى عامّ، الخاصّ هو الفئة المعيّنة وأدبها، والعام هو الإطلاق والمقياس والمركز»؟؟(19). وهذا ما دفعها إلى التساؤل عن مدى مشروعية إطلاق هذه التسمية على الايداع الذي تنجزه المرأة ومرجعية التصوّر النقدي لها إن كانت تتمثّل في تحديد النساء بفئة خاصّة قياسا إلى الانساني العام أم في تحديد الأدب العام، فضلا عن الخلفية أو الخلفيات التي تلحق الصفة الفئوية بإبداع النساء. فتقول : «هل هناك في الأدب أو الايداع ما

يمكن تسميته إبداع ذكوري وإبداع نسائي بهذا التعميم كلّه، لكي لا أقول بهذا التمييع كلّه؟ وأين تقوم آنذاك حدود الثقافة المخصوصة التي ينتمي إليها المبدع أو المبدعة؟ والموروث الذي كوّن تصوّرهما للعالم وللذكورة والأنوثة؟ وحدود المرحلة التاريخية التي يتفاعلان ضمنها ويتجاوبان معها أو يعارضانها، وحدود البيئة الطبيعية والإجتماعية، وحدود التحصيل الشخصي والتجربة الشخصية والقهر العام والفردي والوعي بذلك أو غياب الوعي. والعوامل التربوية والنفسية. وحدود الخيال الفردي والموهبة الفردية والإطار الأسري وموقفه من ذلك كلّه»(20).

ثم تضيف معلّلة رفضها لمصطلح «الأدب النسائي» في صيغة تساؤل : «أليس تغليب الهويّة الجنسية (رجولية أو نسائية) على العمل الإبداعي تغييبا للإنساني العام والثقافي القومي من جهة، وللتجربة الشخصية والوعي بها من جهة ثانية وللخصوصية الفنّية والمستوى الفنّي من جهة ثالثة»(21).

غير أنّ هذا الرفض للتسمية لا ينفي في نظرها الاختلاف بين الرجال والنساء، إذ تثبت أنّ هذا «الاختلاف قائم ولا يقتصر على الفوارق البيولوجية وما يتولّد عنها على المستوى النفسي. فهناك إرث تاريخي وثقافة كاملة وتجارب طويلة زادت حدّة الاختلاف. بل إنّ النظام السياسي والاجتماعي برمّته مبنيّ على هذا الاختلاف، وكذلك هندسة الفضاء المدني ـ الاجتماعي والمؤسّسات الدينية والاقتصادية. ويتولّد عن ذلك كلّه إرث يميّز علاقة الشخصية بالفضاء والأشياء بالعامّ والخاصّ، بالداخل والآخر والذات. هذه الاختلافات كلّها ماثلة في ذهني حين أرفض مصطلح «الأدب النسائي»(22).

وتختم خالدة سعيد حديثها عن «الأدب النسائي» بالتأكيد على أنّ فعل الكتابة لدى النساء بشكل أخصّ عمليّة تحرّر من حيث أنّه وعي وموضعة وكشف لتجارب ومعاينات وتصوّرات وحاجات وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء والكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدار العام، تسمح بتشكّل خصوصياتها تشكّلا مبتدعا داخل قوانين العام كمتخيّل جماعي وفضاء جماعي وقضايا ولغة وتصوّرات ومنظومة إشارية قيمية وموروثات.

هذه الموضعة تطمح إلى تدخلّ الكتابة (النسائية) في تشكيل المفهومات وتشكيل المتخيّل والتأثير في منظومة القيم والمصطلحات»(23).

وهكذا تتبيّن نوعا من اللبس والتذبذب طبع هذه المقاربات النقدية الثلاث لمصطلح «الأدب النسائي» ويكشف عن «قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة، الشيء الذي لا يعني نفيا لوجودها، وإنما هو تأكيد على وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه. والدليل على ذلك هو أنّ الجميع يلامسون جانبا من الظاهرة عندما يشيرون إلى بعض الخصوصيات الحاضرة في الكتابة النسائية»(24).

غير أنّ اللافت للنظر في سياق الاقتراب من مصطلح «الأدب النسائي» أو «أدب المرأة»، يتمثّل في اتّفاق الكاتبات على رفضه، باعتباره يكرّس في نظرهن المنظور السلبي لما يبدعن من أشكال فنية وقيم جمالية ولما يعبّرن عنه من قضايا تتجاوز تخوم الذات لتخترق حدود المجتمع.

ونمثّل لهذا الموقف الرافض لتسمية «الأدب النسائي» من قبل النساء الكاتبات أنفسهن بأديبتين تمارسان الكتابة القصصية والروائية. الأولى خناثة بنونة رائدة الإبداع القصصي والروائي في المغرب العربي والثانية إحدى أعلام هذا النمط من الكتابة الأدبية في مصر وهي سهام بيومي. ففي إجابة للأولى حول إمكانية وجود أدب نسائي في المغرب تقول : «أعتبر هذا التصنيف «رجاليا»، من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتّى في مجال الإبداع. في المغرب هناك بدايات ومواصلة لا بأس بها في الإنتاج الأدبي، ولو بشكل قليل في عالم المرأة، مع العلم أنّي أرفض بشكل مسبق هذا التصنيف على أساس أنّ الإنتاج يعطي نفسه، ويملك الحكم عليه في ما يقدّمه، دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أو نسائيا»(25).

ثم تضيف في جواب آخر لها على سؤال يتعلّق بمبرّرات وجود مصطلح «الأدب النسائي» في الوضع الراهن قائلة «. . . إذا أخذنا وجهة النظر هذه يكون التصنيف مبرّرا. لكن عند الجيل الجديد الذي يحمل أفكارا متطوّرة ويقوّم الوضع ضمن متطوّرات واقعية وحديثة، يصبح ابقاؤنا على هذه التصنيفات نوعا من الظلم للمرأة وإدانة لهم. كما تمثّل تناقضا بين القناعات النظرية والتطبيقات الواقعية. لكنّني اعتبر أنّ كلّ هذه التصنيفات عابرة إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية. أعتبر أنّها حتما ستبطل هذه التصنيفات بشكل سلمي أو غير سلمي. .»(26).

أمّا الكاتبة سهام بيومي فإنها تتّفق - هي الأخرى - مع خناثة بنونة وغيرها من الكاتبات على رفض مصطلح «الأدب النسائي» بمترادفاته التي تشير إلى أنماط من الكتابة تقوم بها المرأة وتتشعّب حولها المفاهيم والأطروحات التي تقاربها «لتشكّل في النهاية ستارا يحجب المرأة عن قضايا الإبداع الحقيقية، أو حجابا تكمن خلفه الخصوصية النسوية التي هي موضع التناول، بعيدا عن قضايا وهموم الإبداع نفسه ليصبح موضع إعلام ينحسم معه التقييم الأدبي، وتساهم فيه شخصيات ومؤسّسات ترى أنّ مهمتها ترسيخ هذا المفهوم طالما أنّ التي تكتب هي في النهاية امرأة»(27).

ثمّ ترى أنّ مصطلح «الأدب النسائي» : «يستند إلى رؤية اجتماعية خاصّة بوضع المرأة في المجتمع بافتراض أنّ هناك دورا موكولا إليها سلفا في جانب يقع عليه القهر الاجتماعي في مواجهة مجتمع صاغه الرجل برؤيته وفقا لمصالحه التي تربّى عليها، ونوع هذا القهر على القوى الصاعدة في المجتمع، أي المرأة التي تبحث عن حقوقها المسلوبة وأدوارها المفتقدة»(28). وتذهب إلى أنّ انسحاب هذا المفهوم على الأدب «يتضمن اعترافا أنّ الأدب السائد هو أدب رجالي ولا بدّ من طرح أدب نسائي في مواجهة أيّ نوعية خاصّة من الأدب بمواصفات خاصّة وتوقّعات مسبقة لا يتحدّى فيها الفعل بل رد الفعل أيضا. . . وكما اصطلح تناول المرأة بمعزل عن الدور والسياق الاجتماعي يتمّ تناول كتاباتها بمعزل عن العملية الإبداعية ومسارها وتطوّرها»(29).

وتعمد إلى الردّ على البعض ممّن يتبنّى مصطلح «الأدب النسائي» ويروّج له متعلّلا في ذلك بوجود مشاعر وموضوعات خاصّة بالمرأة لا يمكن أن تنتاب وجدان الرجل ولا أن تمثّل شاغلا من شواغله، فتؤكّد أنّ وجود تلك المشاعر والموضوعات في إبداع المرأة الأدبي لا يستلزم بالضرورة تصنيف هذا الإبداع ضمن نوعية خاصّة لها مواصفاتها المميّزة ولا تناوله ظاهرة في حدّ ذاتها منعزلة عن جملة الملابسات الذاتية والإجتماعية التي أسهمت في تشكيل معالمها، ممّا يحوّل هذه الكتابة إلى نمط أو نموذج «يطرح على الكاتبات من النساء في مواجهة تراث إنساني ضخم من الأدب لمجرّد أنّ الذين كتبوه رجال. . .»(30).

وتختم الأديبة سهام بيومي حديثها عن الإشكاليات التي يثيرها مصطلح «الأدب النسائي» بقولها «إنّ حصر المبدعات من الكاتبات في هذه الزاوية الضيّقة المسمّاة بأدب المرأة هو خسارة كبيرة للأدب بنفس الكيفية التي نخسر بها في عزل المرأة في نوعيّة

خاصّة من المشاكل وأنّ من يقبلن ذلك من الكاتبات مجرّد نساء يتعاطين الأدب و لسن أديبات حقيقيات وهنّ يفرضن تلك القيود على أنفسهن قبل أن يفرضها عليهن أحد»(31).

وخلاصة القول فإن اتّسمت بعض المقاربات النقدية بصفة التذبذب في تناول مصطلح «الأدب النسائي» ونزعت إلى الرفض أكثر منها إلى القبول فإنّ مواقف النساء الكاتبات اتّفقت كلّها على رفض التسمية وعبّرت عن نفورها منها حتّى على حساب الهويّة. ولعلّ ذلك يعود إلى ما يتوفّر عليه هذا المصطلح من دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الذي يحتقر المرأة ويجعلها دون الرجل وتابعة له. وهو المفهوم السائد في المجتمعات العربية ويمثّل إحدى قناعاتها المحدّدة لنظرتها للمرأة ومنزلتها الاجتماعية. ومثل هذا الرفض من قبل المرأة الكاتبة لمصطلح «الأدب النسائي» يسقطها في استلاب الفهم الذكوري وانتحال موقع الرجل.

إن النزوع إلى رفض مصطلح «الأدب النسائي» أو «أدب المرأة» أو «الكتابة النسائية» عند النّقاد والكاتبات على حدّ سواء يعود في نظرنا إلى قصور في تصوّر النقد العربي الذي اقتصر في مقاربة هذه الكتابة الظاهرة على الخارج دون أن يسعى إلى تناولها من الداخل بالبحث في أنساقها الفكرية والجمالية وما تنطوي عليه من سمات مفيدة تفصح عنها النصوص قبل النفوس ممّا يجنّب الممارسة النقدية الوقوع في أشكال من الإسقاط الخارجي ذات طبيعة ايديولوجية تنحرف بها عن المقاربة الموضوعيّة لهذا النوع من الايداع الذي تقوم به المرأة في الحقل الأدبي.

ويكشف رفض الكاتبات لهذا المصطلح ونفورهن منه عن محدودية وعي وإدراك للمفهوم الصحيح للأدب النسائي والذي يفترض ألاّ يحدّد من ذات زاوية الرجل بل من منظور المرأة المبدعة حتى تتجنّب المرأة الوقوع في نفس الفهم الذكوري لهذا اللون من الأدب الذي تنتجه ولكنّ خوفها من إلحاق صفة الدونية بها وبكتابتها في الآن ذاته هو الذي يعلّل نزعة رفضها لتمسية «الأدب النسائي» وذلك رغم تأكيدها على توفّر علامات خاصّة فيما تكتبه. وهذا ما يوقعها في تناقض بين ما تؤمن به وتطمح إلى تحقيقه من إثبات هويّة وتأكيد كيان متميّز ومستقلّ وبين ما تمارسه من مسعى لانتحال موقع الرجل بنفي الخصوصيّة وإثبات المساواة في حقل الكتابة الأدبية.

الهوامش

(1) خالدة سعيد . المرأة التحرر الابداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1991،
.

(2) يمنى العيد . «مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي»، مجلة «الطريق» العدد 4، نيسان 1975.

(3) خالدة سعيد . المرأة التحرر الابداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1991.

(4) حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا، مجلة «المعرفة» (السورية)، العدد 166، كانون الأول 1975.

(5) يمنى العيد . مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، . . .

(6) نفس المرجع .

(7) نفس المرجع .

(8) نفس المرجع .

(9) نفس المرجع .

(10) إن تمركز أدب المرأة على الذات من خلال التعبير عن شواغلها وهمومها بغية البحث عن الحرية ورفض السلطة الذكورية دون التساؤل عن الجذور الاجتماعية والتاريخية للمرأة في المجتمعات العربية يؤدي إلى السقوط في الاستلاب حسب رأي جورج طرابيشي : «لأن المرأة المهووسة بالبحث عن الحرية، والرغبة في تقويض السلطة الذكورية، بعد فشلها في مغامراتها، تعود إلى البحث عن الرجل لا لتتعايش معه من موقع التكافؤ بل من موقع المستلسم للواقع أو المضطر لأن يقبل.

(11) يمني العيد : مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، . . .

(12) نفس المرجع .

(13) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، منشورات افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994.

(14) نفس المرجع .

(15) عبد الكبير الخطيبي : الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز القومي الجامعي للبحث، الرباط، 1971.

(16) د. حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سوريا.

(17) نفس المرجع .

(18) نفس المرجع .

(19) خالدة سعيد : المرأة التحرر الابداع، . . .

(20) نفس المرجع .

(21) نفس المرجع .

(22) نفس المرجع .

(23) نفس المرجع

(24) رشيدة بنمسعود . المرأة والكتابة، . . .

(25) بول شاوول . علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

(26) نفس المرجع .

(27) سهام بيومي . أرفض الأدب النسائي، صحيفة «أخبار الأدب» (المصرية)، العدد 92، الأحد 16 من ذي القعدة الموافق لـ16 أفريل 1995.

(28) نفس المرجع .

(29) نفس المرجع .

(30) نفس المرجع .

(31) نفس المرجع .

﴿الفصل الثاني﴾

الكتابة النسائية
مساءلة الخصوصية والاختلاف

إن لامس الخطاب النقدي العربي قضية الخصوصيّة والاختلاف في الكتابة النسائية وذلك في سياق طرحه لإشكالية «الأدب النسائي» فإنّه لم يجعل من مشروعية الاختلاف الجنسي وأثره في فعل الكتابة مبحثا مستقلاً يسعى إلى استقراء العلامات المميّزة والدّالة على الإبداع النسائي وما يقوم عليه من منظورات فكرية وأنساق جمالية. ولعلّ ذلك ما يؤكّد ضعف هذا الخطاب النقدي في الرؤية ومحدودية تصوّره لمسألة أدب المرأة ممّا يعكس بعض عوائقه المعرفية والتاريخية والسياسية.

فهذا الخطاب النقدي يُمَارس في غالبيته من «طرف الرجال، والذي تحت ضغط ايديولوجية ذكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية»[1]، ممّا مثّل عائقا معرفيا له أمام غياب شبه كلّي للمارسة النقدية النسائية التي لا تتعطاها إلا قلّة من النساء تمثّل لها بيمنى العيد[2] وخالدة سعيد[3] في المشرق العربي وفاطمة الزهراء أو زرويل[4] ورشيدة بنمسعود[5] في المغرب الأقصى. وهذا ما غيّب لدى النساء الكاتبات التصوّر النقدي الذي يحدّد خصوصية الكتابة النسائية ويكشف عن علامات اختلافها مقارنة بما يمارسه الرجل من أنماط كتابة.

وينضاف إلى هذا العائق المعرفي الذي يسم التصوّر النقدي للكتابة النسائية وينفي عنها علامات الخصوصيّة وملامح الاختلاف آخر تاريخي يتمثّل في «طبيعة التعامل مع الجسد في الثقافة العربية، التي تقوم باقصائه تحت ثنائية القداسة / النجاسة»[6].

ثمّ إنّ مثل هذا التصوّر النقدي يعود أخيرا إلى عائق سياسي يتمثّل في كون الخطاب السياسي في العالم العربي «مهما كانت طبيعة نيّاته يبقى مسكونا باعتبارات ذكورية قويّة»[7].

إنّ الممارسة العرضية من قبل النّقاد العرب لمسألة خصوصية الكتابة النسائية تكشف عن اختلافات عميقة في وجهات النظر حيث تتراوح المواقف بين النفي والإثبات.

ويمكن أن نمثّل للموقف النقدي الرافض لمبدإ توفّر الكتابة النسائية على الخصوصيّة بقول الناقد حسن البحراوي : «. . . أنا لا أنكر أنّ هناك اضطهادا خاصّا بالمرأة، لكنّ هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال «النقد»[8] وبالمقابل نعثر على أكثر من موقف نقدي يثبت حضور هذه الخصوصية في كتابة المرأة من خلال عدد من العلامات الدّالة، ذات مراجع مختلفة ومتنوّعة لكنّها متكاملة. فالناقدة خالدة سعيد تنكر مبدأ تسمية «الأدب النسائي» على أساس جنسي لا يمكن أن يقوم معيارا للتمييز بين ما يبدعه الرجل وما تكتبه المرأة بحكم أنّ «القول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويّتها وملامحها الخاصّة يفضي إلى واحد حكمين : إمّا كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهويّة وهذه الخصوصيّة، وهو ما يردّها بدورها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإمّا كتابة بلا خصوصيّة جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، ممّا يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي»[9]. ثمّ تنتهي إلى التأكيد على أنّ «الخصوصية هي منطلق الكتابة. وبنار هذه الخصوصية يتوهّج العام، لكن تغيير العالم أو التأثير في العالم أو العام هو مبتغاها.

من هنا كانت الكتابة لدى النساء، بكلّ تعبير صادر عن النساء كتطلّع إلى تغيير العالم أو إعادة تشكيلة (أي كفن) هي أنْسَنَةٌ للخصوصيّة وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية، أو خروج إلى المشترك والعام»[10].

ويؤكّد الروائي الناقد أدوار الخرّاط في ذات السياق «أنّ الكتابة النسائية لها أسس ومبرّرات منها الفيزيقي والسيكولوجي»[11]، بينما تحضر الخصوصيّة في نظر الناقد محمد بَرادة في لغة كتابة المرأة، فيرى أنّ : «اللغة النسائية مستوى من بين عدّة مستويات. هذا الطرح يجب أن نربطه بالنصّ الأدبي. والنصّ بطبيعته متعدّد المكوّنات، رغم الوسط هناك تعدّد. المقصود باللغات داخل اللغة النسق لا القاموس. هناك كلام مرتبط بالتلّفظ، بالذات المتلفّظة، وليس المقصود أن ندرس نصوصا قصصية وروائية كتبتها نساء. إنّ الشرط الفيزيقي المادّي للمرأة كجسد، نصوص تكتبها المرأة.

يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الايديولوجية لكنّ هناك اللغة المرتبطة بالذات (ببعدها الميتولوجي) من هذه الناحية يحقّ لي أن أفتقد لغة نسائية. فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة. لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها. التمايز موجود على مستوى التميّز الوجودي. أنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد...»(12).

ويؤكّد الناقد الليبي رمضان سليم في مستهلّ بحثه في رواية «الغد والغضب» لخنانة بنونة خصوصيّة الكتابة النسائية. فيرى أنّها «تنبع من داخل الأدب النسائي نفسه، فتمنحه إسما دالاً محدّدا واضحا...»(13). وهذا ما يفيد في نظره أنّ «الأدب عموما مازال قرين الجنس والسنّ بالدرجة الأولى، ومحكوما بالشباب والكهولة، وبالرجل والمرأة وبالذكر والأنثى، أي أنّه مقترن بجنسوية صاحبه ومتلازم معه...»(14). وهو ما يعوق قيام نقد عربي يؤسّس الأرضية العلمية للكتابة النسائية.

ثمّ يعمد الناقد محمد نور الدين أفاية إلى مقاربة بعض علامات خصوصيّة هذه الكتابة النسائية دون الوقوف عند حدود تأكيدها وإثباتها. فيؤكّد أنّ المرأة «تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل. سواء تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة، أو أشكال الكتابات التي لا تتوقّف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على اظهار جسدها بشكل مغاير...»(15) وهو ما تقرّه الأديبة كارمن البستاني وتعلّله في قولها :

«... ليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها، فكيف يكون لنا والحالة هذه، التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أنّ المرأة تكتب بشكل متميّز عن الرجل، لا سيما بعد أن تطوّرت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنّها تعبير عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحقّ من حقوق المرأة في التمايز...»(16).

والحقيقة أنّ الكتابة النسائية «تتميّز بحضور مرتفع نسبيا لدور المرسل يعني أن الوظيفة التعبيرية(17)، حاضرة كشكل ذي دلالة كبرى...»(18). وهذا ما يمكّن من فهم الكثير من الأحكام النقدية التي صدرت عن الباحثين عند مقاربة أدب المرأة. فقد أكّدوا على حضور الذاتية في هذا النمط من الكتابة. وهو ما أوضحه السيد حامد

نسّاج عند دراسته لقصص خناثة بنونة في قوله : «. . . إنها حريصة على أن تكون «الراوي» و«الشخصية المحورية»، وربّما «الشخصية الوحيدة». وهي لا ترضى بالحياد، ولا يخفت صوتها الهادي، المرشد، الناصح. . .»(19). وهذا ما يعلّل كثافة استخدام الكتابات البطلات ضمير المتكلّم «الأنا» في صياغة الخطاب الأدبي عامّة والروائي منه خاصّة باعتبار أنّ «صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن، وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور، والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق، وبقعة الضوء مركّزة على شخصية الكاتبة البطلة. . .»(20). وهذا ما يقرّب الكتابات الأدبية النسائية من جنس السيرة الذاتية إلى حدّ يعسر معه التمييز بين ما هو سير ذاتي ومتخيّل وإن كانت أولئك الكاتبات يعمدن دوما إلى نفي مثل هذه العلاقة بين ما يكتبن وما عايشنه أو يمارسنه من تجارب شخصية وذلك من خلال تأكيدهن في تصدير نصوصهن على أنّ كلّ تشابه أو اتّفاق بين الواقع والخيال أو الذاتي والمتخيّل هو مجرّد صدفة وأنّ ما ينشئنه من كتابة ويشكّلنه من عوالم إن هو إلاّ خيال. وهي تأكيدات ضعيفة السند لأنّ النصوص تكذّبها في الأغلب بما تتوفّر عليه متونها من قرائن تثبت انخراط هذه الكتابة ضمن نمط السيرة الذاتية أو توفّرها على مقوّمات أساسيّة منها فضلا عمّا تنزع إليه من اعترافات ومذكّرات. . .

والواقع أنّ المرأة في ارتيادها أعماق ذاتها في فعل الكتابة بحثا عن هويّتها التي تتعرّض للاستلاب لا تمثّل ظاهرة شاذّة. فـ«خاصيّة التمحور على الذات لا تقتصر على النساء وحدهن، لأنّها تعتبر من خاصيّات النزعة الرومانسية في الأدب، لكن بالرغم من ذلك تبقى خاصيّة مهيمنة أساسا على الكتابة النسائية. . .»(21).

ثمّ إنّ هذه النزعة الذاتية التي تطبع كتابة المرأة تكشف عن العلاقة الوثيقة القائمة بين فعل الكتابة والهويّة النسوية ممّا يفسّر ظاهرة تضخّم «الأنا» في الأدب النسائي إذ عن طريقها تسعى المرأة الكاتبة إلى إثبات وجودها والتأكيد على استقلال كيانها والبرهنة على ما تمتلكه من قدرات فكرية وجمالية ومواهب هي ليست دون ما يمتلكه الرجل الذي دأب على الارتياب في كلّ ما ينبثق عن وجودها ويحيط به.

وتتميّز الكتابة النسائية فضلا عن النزعة الذاتية بحضور الوظيفة اللغوية(22) في مسالك تعبيرها وما تستخدمه من سجّلات اللغة ومستويات الكلام. وهي الوظيفة التي «تظهر في كثير من التعابير غير الدقيقة التي تصف المرأة بالثرثرة وتتمثّل على

مستوى الكتابة في الإطناب والتكرار الممّل لأنّ الغاية من هذه الوظيفة حسب «جاكبسون «JAKOBSON»، هي تثمين التواصل»(23)، بين الفرد والآخر وهنا بين المرأة الذات الكاتبة والآخر الذات المتقلّبة.

ولعلّ ما يفسّر هذه الوظيفة في أنماط الكتابة الأدبية النسائية ومنها جنس الرواية رغبة المرأة الكاتبة في الانعتاق من فضاء العزلة الذي يحتّمه عليها المجتمع والتحاور مع الآخر بعد أن تضخّم الحوار مع الذات لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه. فـ«ليست المشكلة أنّ اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي، ولكنّها في كون النساء حُرِمْنَ استعمال كامل المصادر اللغوية، أرْغِمْنَ على الصمت أو على التّلطف أو الإطناب في التعبير»(24). وتتجاوز خصوصيّة اللغة المفردات إلى تراكيب الجمل في علاقاتها المتداخلة ممّا ينتج ذلك الايقاع المتدفّق والدافئ عند قراءتها.

ويمكن بناء على كل ما سبق أن نفهم خلفيات الأحكام النقدية التي يطلقها النّقاد على الكتابة النسائية فينعتونها بالخطابة والمباشرة، ممّا يضعف قيمتها الجمالية. وهذا ما تؤكّده دراسة الناقد المغربي ادريس الناقوري لكتابة خناثة بنونة القصصية، إذ يرى أنّها أقرب إلى «خواطر ذاتية أو اعترافات...»(25). ويتفّق معه الناقد نجيب العوفي الذي يرى أنّ أسلوب خناثة يتميّز «بتمويج التعبير وتهويمه على مستويات متوتّرة ومتراجحة...»(26).

وخلاصة ما يمكن إثباته في شأن مدى توفّر الكتابة النسائية على الخصوصية والاختلاف هو أنّها تتضمّن علامات خصوصية وملامح اختلاف متعدّدة تتجاوز هواجس الكتابة لتتّصل بشواغل الفكر وأشكال التعبير ومستويات الكلام ومسالك التخييل حتّى وإن تعمّدت النساء الكاتبات أنفسهن نفي علامات الخصوصيّة ودلائل الاختلاف استنادا إلى خلفية تروم تحقيق المساواة مع الرجل في فعل الكتابة بمنأى عن التصنيف الجنسي له. وهي خصوصيّة ستكشف عن سماتها المفيدة مختلف المباحث اللاحقة حول الرواية النسائية في المغرب العربي.

وإن اخترنا جنس الرواية حقل بحث في خصوصية الكتابة النسائية وعلامات اختلافها فلأنّ هذا النمط يبقى مستحدثا ضمن أشكال إبداع المرأة وتجلّيات فعل الكتابة لديها. ثم إنّه أصبح يمثّل ظاهرة أدبيّة جديرة بالبحث النقدي اعتبارا لما حقّقته

من تراكم في النصوص على مدى الثمانينات وخاصة منذ مطلع التسعينات إلى الآن.
وهو ما تطمح إليه مجمل المباحث اللاحقة في تناولها هذه الظاهرة الأدبية النسائية في شموليتها المغاربية لا في قطريتها بغية الوقوف عند الجوامع المشتركة للكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي.

الهوامش

(1) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ط 1،

(2) انظر : يمنى العيد : ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، 1975.
- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين)، دار الفارابي، 1979.
- في معرفة النص دراسات نقدية، دار الآفاق الجديدة، 1983.
- الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986.

(3) انظر خالدة سعيد : المرأة التحرر الابداع، نشر الفنك الدارر البيضاء، 1991.

(4) انظر : فاطمة الزهراء أو زرويل : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، ولا فوميك، الجزائر 1989.

(5) انظر رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994.

(6) نفس المرجع :

(7) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة، مجلة «الوحدة»، السنة الأولى، العدد 9، حزيران (يونيو)، 1985، رمضان / شوال 1405 هـ.

(8) حسن بحراوي : هل هناك لغة نسائية في القصة، مجلة «آفاق» (المغرب)، العدد 12، أكتوبر 1983.

(9) خالدة سعيد : المرأة التحرر الابداع، . . .

(10) نفس المرجع :

(11) وردت قولة ادوار الخراط ضمن مقال حسن بحراوي الذي سبق ذكره، بمجلة «آفاق»، . . .

(12) نفس المرجع

(13) رمضان سليم : زمن الرحلة والاكتشاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس 1984.

(14) نفس المرجع .

(15) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة، . . . سبق ذكره.

(16) كارمن البستاني : الرواية النسوية الفرنسية، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، العدد 34، ربيع 1985،

(17) يعبّر عنها جاكبسون «Jakobson، أيضا عند تعريفه لعناصر الخطاب ووظائفه «بالوظيفة الانفعالية» وهي التي تمكّن المتكلّم (أي المرسل) من «إعطاء انطباع عن حالته سواء كانت واقعية، أو متخيّلة»، . . . انظر :
- Elmar Holenstein : Jakobson ou le structuralisme phénoménologique, Seghers, 1974, p 181.

(18) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، . . . ص ص 93-94.

(19) السيد حامد نساج : الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى (1963 - 1975)، دار التراث العربي للطباعة القاهرة، 1977، ط 1.

(20) عفيف فراج : صورة البطلة في أدب المرأة، جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34، ربيع 1985.

(21) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، . . .

(22) يقع التركيز في هذه الوظيفة اللغوية (Fonction phatique)، وهو مصطلح أخذه «جاكبسون» (Jakobson) من «مالينوفسكي» (Malinovski) - على القناة وسيلة للتواصل في حد ذاته، تمكن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية، وهي تظهر - حسب جاكبسون - عندما تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين، والتحديث والمراقبة، من أجل الابقاء أو توقف التواصل. . ، انظر :

- Elmar Holenstein : "Jakobson" Seghers, 1974, p 181.

- Roman Jakobson : Essais de linguistique générale. Les éditions de Minuit, p 124.

(23) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، . . .

(24) ايلين شوواتر : النقد النسائي في عالم الضياع، مجلة «الثقافة العالمية»، العدد 7، السنة 2، المجلد 2 نوفبر 1982 - المحرم 1403 هـ.

(25) ادريس الناقوري : المصطلح المشترك دراسات في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1977.

(26) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980.

القسم الثاني

﴿الرواية النسائية المغاربية﴾

"إنّ العصور القديمة لم تنشئ، الرواية،
لأن المرأة كانت مستعبدة"
"الرواية هي تاريخ المرأة"

مارث روبير[1]

إنّ صيغة الأدب النسائي و منها الرواية النسائية تعيد طرح السؤال الذي غالبا ما تردّد حول إمكان جواز هذه التسمية أو عدم جوازها.ففعل الإبداع في مختلف تشكّلاته يفترض تجاوز تصنيف الأدب و أنماطه حسب الجنس لأنّه كلّي لا يمايز بين إسهام كلّ من الرجل و المرأة في سبيل إغنائه و ترقيته. و يبدو أنّ هذا التصنيف لا يزال يمارس الحضورً في الذهنية الأدبية و النقدية في العالم العربي فيكشف عن بعض رواسب تخلّفها في الواقع الحديث المتطور من خلال الإبقاء على جملة من الحواجز الحريمية و العمل على تكريسها حتّى في مجال الإبداع. وهذا ما يفضح التناقض العميق بين القناعات النظرية و الممارسات الواقعية عند المثقف العربي و يحفزه على ضرورة مراجعة بعض مفاهيمه الأدبية و تصوراته النقدية إزاء أشكال الإبداع عامة و الأدبي منها خاصّة أيّا كان الجنس الذي ينتمي إليه و أيّا كان جنس مبدعه ذكرا أو أنثى.

ثمّ إنّ الحديث عن رواية نسائية مغاربية لا يخلو في الحقيقة من بعض التجاوز و المغالاة اعتبارا لجملة معطيات تتصّل بوضع هذا النمط من الكتابة في خارطة الثقافة المغاربية الحديثة و المعاصرة. فهذه الرواية ذات اللسان العربي هي حديثة العهد مقارنة و نظيرتها المكتوبة بالفرنسية. و يعود أوّل ظهور لها إلى سنة 1954بصدور نصّ"الملكة خناثة" لآمنة اللّوة ثمّ تلاه نصّ"النار و الاختيار"لخناثة بنونة[2] فنصّ " غدا تتبدّل الأرض" لفاطمة الراوي [3]. و هي النصوص الثلاثة التي ظهرت في المغرب العربي على مدى الخمسينات و الستينات.

وقد تميّزت السبعينات بظهور أوّل رواية نسائية ليبية وهي «شيء من الخوف» (1972) لمرضية النعاس[4].

ثم شهدت الثمانينات نوعا من تواتر هذا النمط من الكتابة النسائية في المغرب العربي، حيث صدر النص الروائي الثاني لخناثة بنونة. وهو «الغد والغضب» (1981)[5] وتلاه نصّان آخران أوّلهما: «عام الفيل» لليلى أبو زيد[6] وثانيهما «فلا تنسى الله» (1984) لليلى الحلو[7] في المغرب الأقصى. وفي الأثناء ظهر في تونس النصّ الأوّل للرواية النسائية وهو «آمنة» (1983) لزكية عبد القادر[8]. وقد تبعه ثان يحمل عنوان «مراتيج» (1985) لعروسية النالوتي[9]. وقد تتابع في ليبيا ظهور النصوص الروائية النسائية فظهرت ثلاث روايات هي «المظروف الأزرق» (1982) لمرضية النعاس[10] و«المرأة التي استنطقت الطبيعة» (1983) لنادرة العويتي[11] وأخيرا «رجل لرواية واحدة» (1985) لفوزية الشلابي[12]، بينما تواصل غياب هذه الرواية النسائية في كلّ من الجزائر وموريتانيا.

ومنذ مطلع التسعينات تشهد الكتابة النسائية المغاربية في جنس الرواية بعض المؤشّرات الايجابية، من خلال تواتر نصوصها خاصّة في تونس حيث ظهرت ثماني روايات، هي «زهرة الصبار» (1990) لعلياء التابعي[13] «وكان عرس الهزيمة» (1991) لحياة بالشيخ،[14] و«الإسم والحضيض» لفضيلة الشابي[15] و«نخب الحياة» (1993) لآمال مختار[16] ثمّ «طريق النسيان» (1993) لنتيلة التباينية[17] و«الحرافيش كلمة» (1994) لحياة بن الشيخ[18] فـ«تماس» (1995) لعروسية النالوتي[19]، وأخيرا «ليلة الغياب»، (1997) لمسعودة أبو بكر[20]. وقد شهدت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ظهور أربعة نصوص هي : «ذاكرة الجسد» (1993) لأحلام مستغانمي[21] و«لونجا والغول» لزهور ونيسي في السنة ذاتها[22] «رجل وثلاث نساء» لفاطمة العقون (1997)[23] وأخيرا رواية : «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي[24] في حين يتواصل غياب هذا النمط من الرواية في موريتانيا إلى حدّ الآن.

والواقع أنّ هذا الرصيد الذي توفّر من الرواية النسائية المغاربية ذات اللسان العربي وهو في حدود الأربعة وعشرين نصا تتوزّع بشيء من التفاوت بين بلدان المغرب العربي[25] يؤكّد سمة أخرى من سمات هذه الرواية وهي قلّة التراكم. فرصيدها

يعدّ هزيلا ومحتشما جدّا إذا ما قورن بمجموع النتاج الروائي المغاربي المكتوب بالعربية. فمن مجموع ما يناهز الخمسمائة نص روائي تتوزّع بنسب متفاوتة بين أقطار المغرب العربي[26]، لا تمثّل الرواية النسائية منها إلا خمسة وعشرين نصا أي نسبة 5٪ تقريبا. وهي نسبة تبرز عدم ترسّخ هذا النمط من الكتابة ضمن الأجناس الأدبية وأشكال الإبداع السائدة في المغرب العربي التقليدية منها والمستحدثة. ولعلّ ذلك يعود إلى وضع المرأة الكاتبة الاجتماعي والنفسي في مجتمعات مغاربية تقليدية لا تزال تقرّ بسلطة الرجل على المرأة وتفوّقه عليها وتدين كلّ المحاولات التي تقوم بها المرأة قصد الانعتاق وإثبات الذات. وينضاف إلى ذلك طبع المرأة ونسيجها النفسي اللذين جعلاها تنزع إلى الكتابة الشعرية والقصصية أساسا. فلم تغرها الرواية كثيرا إذ لم تتجاوز ممارستها لها حدود المغامرة وتخوم التجريب فهي سرعان ما تتحوّل عنها وتعود إلى سالف إبداعها الشعري أو القصصي حتّى وإن عادت إلى خوض كتابتها مجدّدا فإنّ ذلك يكون بعد مدّة زمنية طويلة نسبية قد تكون في حدود العقد أو تتجاوزه. هذا إن لم تنقطع عنها لتختار مسالك أخرى في التعبير، ممّا يعلّل عدم انتظام هذا النمط من الكتابة النسائية ويفسّر في الآن ذاته عدم تجاوز أغلب كاتبات الرواية النصّ الواحد وقلّة منهنّ أدركت النصّين.

كلّ هذا وسم هذه الرواية النسائية المغاربية بميسم التجريب حيث لم تتبلور بعد سماتها المفيدة تجربة كتابة لها خصائصها أسئلة متن وأشكال خطاب وخصائص أسلوب.

فأغلب كاتباتها لا يزلن يتحسّس الطريق إلى الرواية دون أن يمتلكن الوعي النقدي بشروطها. فهنّ لا يجسّدن مذهبا واضحا في الكتابة بقدر ما يقدّمن نماذج هجينة يعسر على الناقد تقييمها حيث يكون أمام شتات من النصوص والنفوس والكتابات التي يتداخل فيها أكثر من جنس أدبي ولون إبداعي وذلك رغم ما يؤشّر عليه بعضها من موهبة واعدة في الكتابة الأدبية.

والحقيقة أنّ الرواية النسائية المغاربية ذات اللسان العربي هي سليلة ألوان من الإبداع تمارسها المرأة كالفن التشكيلي والموسيقى وخاصّة الشعر والقصة. فأغلب الكاتبات قد نظمن الشعر[27]، ومارسن كتابة القصة القصيرة[28]، أو جمعن بين الجنسين قبل أن يخضن تجربة الرواية[29].

ويروم هذا البحث الكشف عن السمات المفيدة لنمط الرواية النسائية في المغرب العربي من خلال استقراء هواجس الكتابة ورصد مكوّنات عوالم المتخيّل التي نحتت معالمها الكاتبات المغاربيات تثبيتا للوجود وتكريسا للحضور في الفعل الإبداعي الخلاّق وتعبيرا عن التطلّع إلى آفاق أرحب من الحريّة وممارسة الوجود في مجتمعات مغاربية لا تزال تكرّس سلطة الرجل - في الأغلب - وتنظر بشيء من الدونية إلى تجلّيات فعل الكتابة لدى المرأة إن لم تعد أحيانا إلى قمع أصوات انعتاقها عبر مختلف أشكال التعبير التي يطبعها الرفض للسائد والثورة عليه والتطلّع إلى واقع أفضل ووجود أكثر تكاملا.

الهوامش

(1) Robert (Marthe) : Roman des originnes et origines du roman, ed. Grasset, 1972, p 26 op. cit.

(2) خناثة بنونة : «النار والاختيار»، مطبعة الرسالة، الرباط 1968.

(3) فاطمة الراوي : «غدا تتبدل الأرض» مطبعة لمبريجيا، الدار البيضاء، 1967.

(4) مرضية النعاس، «شيء من الخوف»، دار مكتبة الفكر، طرابلس، 1972.

(5) خناثة بنونة : «الغد والغضب»، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1981،

(6) ليلى أبو زيد : «عام الفيل»، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1983،

(7) ليلى الحلو : «فلا تنسى الله»، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1984،

(8) زكية عبد القادر : «آمنة»، منشورات قلم، تونس، 1983،

(9) عروسية النالوتي : «مراتيج»، دار سراس للنشر، تونس 1985،

(10) مرضية النعاس : «المظروف الأزرق»، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان طرابلس، 1982.

(11) نادري العويتي : «المرأة التي استنطقت الطبيعة»، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس 1983،

(12) فوزية شلابي : «رجل لرواية واحدة»، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس 1985،

(13) علياء التابعي : «زهرة الصبار»، دار الجنوب للنشر تونس، 1990،

(14) حياة بالشيخ : «وكان عرس الهزيمة»، دار الأخلاء، تونس، 1991،

(15) فضيلة الشابي : «الاسم والحضيض»، المؤلفة، تونس، 1990.

(16) آمال مختار : «نخب الحياة»، دار الآداب، بيروت، 1993.

(17) نتيلة التباينية : «طريق النسيان» الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1993،

(18) حياة بن الشيخ : «وللحرافيش كلمة»، الدار التونسية للنشر، 1994.

(19) عروسية النالوتي : «تماس» تونس، دار الجنوب للنشر، 1995.

(20) مسعودة أبو بكر : «ليلة الغياب»، تونس، دار سحر، 1997.

(21) أحلام مستغانمي : «ذاكرة الجسد»، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993،

(22) زهور ونيسي : «لونجا والغول»، الجزائر، دحلب، 1993.

(23) فاطمة العقون : «رجل وثلاث نساء»، الجزائر، منشورات البيتين، 1997.

(24) أحلام مستغانمي : «فوضى الحواس»، دار الآداب، بيروت، 1998.

(25) يبلغ مجموع الروايات النسائية

التونسية ـ ذات التعبير العربي ـ العشرة نصوص، والجزائرية الأربعة نصوص، والمغربية السبعة نصوص، والليبية الأربعة نصوص، ويتواصل غياب هذا النمط من الكتابة النسائية في موريتانيا.

(26) يبلغ عدد النصوص الروائية المغاربية ذات اللسان العربي فيما بين 1956 و1996، ما يقارب الاربعمائة نص،تتوزّع كالآتي : تونس 125 نصا، الجزائر : 102 نصا، المغرب : نصا، ليبيا 55 نصا، وموريتانيا، 5 نصوص.

(27) تمثل للكاتبات اللاتي مارسن الكتابة الشعرية قبل خوض تجربة الرواية، بفضيلة الشابي في تونس، التي أصبحت ديوانين، هما : «روائح الأرض والغضب» (1973)، «والليالي ذات الأجراس الثقيلة».

(28) تمثل للكاتبات اللاتي مارسن الكتابة القصصية قبل أن تغامرن بكتابة الرواية، بعروسية النالوتي من تونس في مجموعتها «البعد الخامس»، (1975) وكذلك نتيلة التباينية في مجموعتها : الموت والبعث والحديث، ثم بكل من خناثة بنونة، وليلى أبو زيد من المغرب، الأولى في مجاميعها : «ليسقط الصمت» (1967)، و«الصورة والصوت» (1975)، و«العاصفة» (1979) وغيرها من المجاميع التي أصدرتها لاحقا، والثانية في مجموعتها : «بضع سنابل خضر» (1978)...

(29) نمثل للكاتبات اللاتي زواجن بين نظم الشعر وكتابة القصة القصيرة، قبل تجريب الرواية، بحياة بن الشيخ من تونس والتي أصدرت مجموعتين قصصيتين، الأولى بعنوان «بلا رجل» (19)، والثانية «وغدا تشرق الشمس» (19)، ثم مجموعة شعرية بعنوان : «حبك قدري» (1984)، ونجد في ليبيا فوزية الشلابي التي أصدرت ثلاث مجاميع شعرية هي : «في القصيدة التالية أحبك بصعوبة» (1984)، و«فوضو يا كنت وشديد الوقاحة» (1985)، و«بالبنفسج أنت متهم» (1985)، ومجموعة قصصية بعنوان «وصورة طبق الأصل للفضيحة» (1985).

﴿الفصل الأوّل﴾

هواجس الكتابة أسئلة الابداع

إنّ البحث عن هواجس الكتابة النسائية في المتن الروائي المغاربي المكتوب بالعربية يسمح بالكشف عن الأسئلة التي تؤرق ذات المرأة المبدعة فكرا ووجدانا وتمثّل حوافزها على تجسيد فعل الايداع الروائي منطلقات ومقاصد وتسهم في تجلية المشترك منها والمختلف في بلدان مغاربية يجمعهاالتآلف أكثر من التخالف لغة وتاريخا وحضارة وملابسات واقع حديث ومعاصر في تحوّلاته وتحدّياته، فضلا عن المشترك في القيم والذهنيات والمخيال. وهي سمات اجتمعت وتفاعلت لتنتج إبداعا روائيا نسائيا يتوفّر على قدر هامّ من التكامل والانسجام : هواجس كتابة وأسئلة متن تجاوزت الحدود الجغرافية الفاصلة بين البلدان المغاربية لتعبّر عن الجوهري في المرأة راهن وجود وأفق مصير.

1 ـ سؤال الكتابة، متاهة الرواية

إنّ استقراء المدّونة الروائية للكاتبات المغاربيات يسمح بإثارة إشكاليات منهجية أولى تتمثّل في المساءلة حول مدى امتلاكهن الوعي النقدي بفعل الكتابة ومن ثمّ مدى إدركهن طبيعة الكتابة التي ينشئنها والجنس الأدبي الذي تنتمي إليه. فالممارسة النقدية للنصوص التي أنتجتها كاتبات الرواية المغاربية تجعل الناقد في حيرة من تصنيفها إلى جنس أدبي. فهي تشي في عدد هامّ منها بالرواية وشروطها لتفصح في الآن ذاته عن وشائح بالسيرة الذاتية. وهي غير الرواية وإن كانت بينهما علامات تلاق. وقد حان الوقت لنحاسب أولئك الكاتبات على طبيعة النصوص التي ينتجنها والجنس الأدبي الذي تنتمي إليه حتّى نكون على بيّنةمن هويّتها الأدبيّة. فلم يعد ممكنا قبول صيغ من الكلام تصدّر بها الكاتبات تلك النصوص وتحاولن من خلالها الايهام بانتفاء العلاقة بين الذات الساردة والذات الكاتبة أو بالأحرى بين الروائي والسير ذاتي وذلك رغم إفصاح عدد هامّ من تلك الروايات عن ذاتها وانتمائها إلى السيرة الذاتية

من خلال ما تتوفّر عليه من علامات مفيدة يتضمّنهـا المتن ويعلن عنها الخطاب لتؤكّد بذلك اشتراك الذات الساردة والشخصية النسائية المتخلّية في أكثر من علامة. وهذا ما تعمـد الكاتبات إلـى نفيه والإيـهام ببطلانه من خـلال وضعهـن صيغ تقـديم أضحت كلاسـيكيـة تؤكّد على الطابع المتـخيّل لـلنصوص وتنفي طابعـها الواقـعي أو تعـترف بالمزاوجـة بين الواقع والخيـال. نمثّل للصنف الأوّل بالتنبيـه الذي صدّرت به الكاتبـة علياء التابعي نصّهـا «زهرة الصبّار» والثاني بالتصدير الذي قدّمت به زكـية عبد القادر روايتها «آمنة». فالأولى أقرّت بأنّ كلّ شخصيـات الرواية ووقائعها خيالية وكلّ تشابه بينها وبين أشخاص حقيقيين محض صدفة لا دخل للكاتبة فيها(1). وهي مقولة تفقد مصـداقيـتها لوجـود أكثر من عـلامة اشـتراك بين الذات الكاتبـة والشخصـية المتـخيّلة «رجاء» (الدرجة الجـامعية ـ المهنة. . .) وأكثر من تاريـخ حقيقي يثبت وقائع شـهدتها تونس السبعـينات ومطلع الثمانينات (محـاكمة اليسـار ـ 1974 ـ أحداث 26 جانفي 1978 ـ انتخابات 1981 . . .) ومـن ثمّ تبطل قرينة المصادفة. أمّـا الثاني فيبـدو أكثر اقترابا من الـواقعية بإقرار صـاحبته أنّه «كـتابة نابعة من وقائع يغـدوها الخيال، أو من تخييل يزاوجه الواقع، ومتى كان بين الخـيال والواقع طلاق؟! هذه رواية. فلا يبحثن أحد عن واقع طائفة من الناس فيها ولو كان فيها مشاكلة للواقع.

إنها كتابة مشتقّة «من وجود»(2)

وهي في الواقع نصّ تقـوم بين الذات السـاردة فيـه والكاتبـة أكثـر من وشـيجـة وعلامة تلاقٍ تفصح عنها الدرجة الجامعـية والمهنة أستاذة عـربية والتجربة الشخـصية الفاشلة.

غـير أنّنا نجـد صنفا ثالثـا من التصـدير يعـمد إلى التـأكيـد على المنزع الذاتي في الكتـابة ونحت جسـد النص الروائي من عناصر تجـربة ذاتية كـقول نادرة العـويتي : «إلى طوق النجاة سـأظلّ أكتب»(3) وآمال مخـتار في تصدير نصّهـا «نخب الحياة» : «إلى امرأة أخرى فيّ. تلك التي تلمع أحيانا، فأحبّها وأخافها»(4).

وهذا الإحجام أو الـتردّد في تحديد نمط الكتابة هو الذي يُشْـتَقُّ منه سؤال الرواية التي تجد نفـسها في مـتاهة أمام عدد من النمـاذج الهجينة يغلب علـى بعضها التـقرير والمباشرة إلى حدّ الخطابـة بينما جاء بعضها الآخر في شكل تداعـيات في نسيج نصي متنام يَـشِي بتحوّل الكتـابة عند صاحـباته إلى نوع من التـعويض عن خـيبـة تجاربهن

الذاتية. وهذا ما يعلّل علامات الضعف التي وسمت عددا من هذه النماذج في بنية شكلها ومكوّناتها أو في خطابها السردي وصيغه ممّا جعل كتابة الرواية تعيش المتاهة وتفقد المفيد من سماتها بعد أن تحوّلت إلى فضاء إبداع يغري الكلّ بالممارسة والتجربة حتّى في غياب الوعي النقدي بشروطه.

2 ـ المرأة القضية : أسئلة الراهن وافق المصير

تهيمن المسألة النسائية بمختلف أوجهها وإشكالياتها وتعدّد مستوياتها الدلالية على المتن النسائي المغاربي المكتوب بالعربية حيث تمثّل المرأة مدار العمل الروائي ومحور العلاقة التي تربط بين شخصياته الإنسانية في كلّ النماذج باستثناء نصّ «طريق النسيان» لنتيلة التباينية والذي يقوم بدور البطولة فيه رجل لا امرأة باعتبار أنّ هذه الأخيرة تحضر لتنجز أدوارا ثانوية لا أساسية.

وتعرض جملة الروايات النسائية المغاربية قضايا المرأة في الراهن والتي تعكس صورا من أوضاعها وتكشف عن جوانب من تطلعاتها ممثّلة بذلك هواجس كتابتها. وهي قضايا تبلور جوانب المسألة النسائية وخلفياتها وأبعادها من خلال عدد من نماذج الشخصيات النسائية.

أ ـ المرأة النموذج التقليد

يرتبط نموذج هذه المرأة بالفكر السلفي في نزعته الغيبية والخرافية وبالموروث من العادات والتقاليد التي تمثّل مثال الاقتداء. وهو نتاج المجتمع المحافظ والمتزّمت الذي يقيّد المرأة بمحظورات حريمية حرمتها من ممارسة فعل المعرفة ونحت وجود خلاّق بعيدا عن سلطة الرجل وهيمنته.

ويتجلّى هذا النموذج في عدد من الروايات. هي «المظروف الأزرق» لمرضية النعاس و«آمنة» لزكية عبد القاد و«طريق النسيان» لنتيلة التباينية.

ففي الرواية الأولى تجسّد أم زينب نموذج المرأة التقليدية من خلال تمكّن خصائص الفكر الخرافي منها ومعاداتها للفكر العلمي ممثّلا في الطبّ ومنجزاته حيث تفضّل سقي ابنتها المريضة والحامل سالمة عشبة أم الأولاد طمعا في إنجاب الولد الذي ينتظره زوجها على أن تعرضها على الطبيب إذ تعدّ ذلك نوعا من الكفر وخرقا

للمألوف من العادات والتقاليد التي تحمل طابعا مقدّسا في تصوّرها حيث تخاطب أمّ زينب ابنتها بقولها : «. . . الله يرحم زمانا. . البنت منا دجاجة عمياء ما تعرف شيء إلا بعدما تكون عندها أربعة صغار. . .»(5).

ويتجلّى النموذج التقليدي للمرأة في النصّ الثاني «آمنة» من خلال شخصية تامو أم طلحة زوج آمنة وما تعكسه ذهنيتها وممارستها من نزوع إلى الإيمان بالخرفة والشعوذة بالامتناع عن غسل الملابس يوم الجمعة خوفا من جلب الشيطان إلى البيت(6) ودسّ الحروز تحت فراش الزوجة آمنة وفي دواليب ثيابها اعتقادا منها في إمكان تقلّب زوجها عليها وهدم عشّ الزوجية، فضلا عن الاعتقاد في مفعول السحر والتفاخر بالذهاب إلى الحجّ كي تُنَادَى «الحاجة» مثل سائر الحاجات. وهي عقلية ساذجة تنمّ عن مظاهر تخلّف وسمت جيل المرأة الجزائرية في عهد الحماية.

ثم يقترن هذا النموذج التقليدي للمرأة في النصّ الثالث «طريق النسيان» بالايمانه بالدروايش وكراماتهم وقدرتهم على إشفاء المرضى بدل الأطباء وخيرا منهم. وتمثّله شخصية عويشة في هذا المقطع : «عشية ذلك اليوم دخلت بجانب حنيفة أم علي بنت حسن قربوج، فوجدت زبيدة بجانب ابنتها المريضة، ومعها عويشة زوجة قاسم اللومي، سلّمت وجلست قرب المريضة.

ـ كيف حالها يا زبيدة؟؟

ـ من سيء إلى أسوأ

ـ والطبيب ما قال؟؟

وتدخلت عويشة :

ـ سآخذها إلي سيدي الحلفاوي. هناك مؤدّب على بركة عظيمة.

ـ ماذا؟؟ مؤدّب بعد «الطاهر محجوب»

ـ لكلّ ولي برهان، نجرّب الطبيب والمؤدّب(7)

وهذا النموذج التقليدي للمرأة سيمثّل طرف صراع أساسي مع نموذج المرأة المثقّفة لاختلاف الذهنية ودرجة الثقافة والوعي والنظرة إلى الواقع وتصوّر الأشياء. وهو ينهض رمز المرأة المتخلّفة التي أوجدتها ظروف تاريخية محدّدة طرفاها السلفية والاستعمار.

ب ـ المرأة المناضلة وصدمة الاستقلال

تجسّد هذا النموذج من المرأة شخصية زهرة في رواية «عام الفيل» لليلى أبو زيد. فهي تمثّل موقف الإدانة لمغرب الاستقلال بعد أن وجدت نفسها في وضع أسوأ ممّا كانت عليه قبل الاستقلال زمن اشتراكها في حركة المقاومة الوطنية المغربية. فقد خسرت كلّ شيء بعد أن تمّ الاستقلال : الزوج الذي قدّم لها ورقة الطلاق دون سبب مقنع وهو رفيق النضال والبيت الذي أطردت منه بعد ثلاث وعشرين سنة من الإقامة به والأهل والمعارف والأصدقاء الذين كانت تعرفهم في بلدتها ولم تجدهم عند عودتها إليها طالقا. ومن ثمّ فلا غرابة إن أدانت الاستقلال الذي كانت تناضل في سبيله ماضيا وتعدّه حاضرا سببا في شقائها : «هذا ما أراده الاستقلال»(8). وهي تنقم على الوطن الذي ناضلت من أجل تحريره وسيادته بقولها : «ولكن ماذا يفعل لي الوطن الآن»(9). وهي تكره المدينة التي ضحّت في سبيلها لتلفظها الآن بعد أن عادت إليها مشرّدة.

وهكذا يكون الاستقلال الذي تحقّق للمغرب وأسهمت فيه مصدر شقائها. فبدل أن يمثّل المكسب جلب الخسارة. فلم تتحسّن أحوال المرأة بل ازدادت سوءا. فقبل الاستقلال تزوّجت دون مشورتها وبعده طلّقت دون علم منها ممّا عمّق شعور نقمتها على ذاتها وجنسها بقولها : «ما أبخس المرأة!! يمكن إرجاعها إلى أصلها بوصل، مثل أية بضاعة، تُشْتَرَى، وتعاد، ما أبخسها»(10). وفي غياب البدائل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لمرحلة ما بعد الاستقلال لا يكون للمرأة زهرة المناضلة من سبيل للخلاص من هذا الوضع البئيس إلا المؤسّسة الدينية. فتقصد شيخ الجامع طالبة الحماية الاجتماعية والنفسية «أمّا بالنسبة للحماية الاقتصادية، فبانعدام التخطيط الاقتصادي لحركة المقاومة يصعب إيجاد عمل في مؤسسة وطنية، فيكون مصير زهرة المرأة المناضلة اللجوء إلى مؤسسة المستعمر نفسه والتي ناضلت ضدّها للعمل فيها وكسب لقمة العيش»(11). فتنتهي بالعمل خادما في الملحقية الثقافية للمستعمر.

والواقع أنّ تحقّق حياة أفضل للمرأة بعد الاستقلال السياسي للوطن يعتمد على منحيين : المنحى الأول يتشكّل في نوعية النضال الذي يخوضه شعبها عن طريق تحرّره، أي، فيما إذا كان نضالا وطنيا ذي بعد واحد، أي نضالا سياسيا (عسكريا)، لدحر المحتلّ الأجنبي عن الوطن دون أخذ الأبعاد الأخرى الحياتية للانسان

(الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية) في نضالاته من أجل ايجاد البدائل المناسبة لها.

أمّا البعد الثاني، فهو وعي المرأة بقضيتها الذاتية أثناء النضال، والعمل على تطوير وضعها، وإيجاد البدائل المناسبة لها. أي عدم اكتفائها بالنضال الوطني ذي البعد الواحد، النضال السياسي(12).

ج ـ المرأة الطالق : وهم الانعتاق وجنون الرغبة

يجد هذا النموذج من المرأة نفسه موضع طمع الرجال وشبقهم. فهم ينظرون إليها بارتياب ويتصوّرون سبل منالها سهلة. وتجسّد ذلك شخصية صالحة الصحفيّة المطلّقة في نصّ «رجل لرواية واحدة» لفوزية شلابي. فيطمع في جسدها عدد من الرجال يحومون حولها مثل ضو وسالم وغيرهما. وهي الواعية بكلّ ذلك. فتقرّر أن تلعب مع الرجل أفانين اللعبة ذاتها من مكر وخداع وتحايل عن طريق الإغراء والتمنّع. يميّز التوتر والاضطراب والشعور بالضيق والوحدة القاتلة واقعها النفسي. تقول : «ألم أكن الضَجِرة دائما، القَلَقَة دائما، التي لا أمل من تصوير عدم قدرتي على احتمال السكونية والاستقرار، ولو كان هذا الاستقرار هو اضطراري إلى الجلوس فوق مقعد واحد لمدّة خمس دقائق كاملة متواصلة. ألم أكن أضجر من ذلك فورا، وأهبّ واقفة أو استبدل المقعد بآخر»(13). ويتضخّم إحساسها بالفراغ وتحتدّ أسئلة الخلاص من أوجاع الذات وتهيّجات الجسد داخلها. فيكون الهروب إلى الحلم لممارسة طقوس الجسد مع الرجل وتصريف طاقات كبت الأنثى فيها. تقول : «إنّي أحتاج رجلا، ولا بدّ أنّ هنالك رجلا ما في هذا الحي.. في هذه المدينة.. في هذا الوطن.. في هذا العالم.. في هذا اليوم، يحتاجني كما أحتاجه وربّما أكثر!

ـ هيّا نجرب أن نحيل هذا الفراغ هذا الهواء البارد الخفيف رجلا!

ـ تنثال عليّ صور هؤلاء الرجال الذين أعرفهم واحدا واحدا الذين جربّتهم، والذين لم أجرّبهم واحدا واحدا»(14).

ويكون هروبها إلى الكتابة فضاء تصريف أشكال معاناتها وأصناف كبتها وهي التي تؤمن «أنّ دينا ميكية التجربة الخاصّة للمبدع، هي أساس دينا ميكيته الفنّية، سواء كان قصّاصا أو روائيا أو شاعرا أو تشكيليا أو موسيقيا. إن الحلم التجريدي لا يكفي لإبداع عمل فنّي ينبض بالحيوية والصدق والتجربة ذات البعد النفسي

والاجتماعي الواحد ليست مؤهّلة لإفراز أكثر من أصل واحد، وصور منسوخة عديدة لا تضيف جديدا»(15).

ثم تبقى الأنثى المطلّقة في انتظار أفق حياتي، يُبقي على وثيق وشائجها بالحياة يجسّده الرجل الحلم الذي تنتظر مقدمه، دون أن تكون متأكّدة من ذلك. «وهل عليّ يا محمود أن أكابدك من شفافية الزجاج إلى عشق تشايكوفسكي»(16).

كلّ ذلك يعكس الوضع الاجتماعي المعقّد والحال النفسية المتأزّمة التي تعيشها المرأة المطلّقة في مجتمعات مغاربية تنظر إليها بعين الريبة وتمارس عليها أشكالا من الرقابة والضغط تحوّل وجودها إلى معاناة متواصلة. فهي موضوع مضايقة في العمل والشارع. فتفضّل لذلك الانكفاء على الذات بالبيت المستقّل الذي تمارس فيه وبعيدا عن كلّ رقابة المفضّل من الهوايات والحبّ والحلم والكتابة تنفيسا عن الذات وتصريفا للمكبوت من الرغبات.

د ـ المرأة المثقفة : أزمة جيل الزمن الواعر

تهيمن شخصية المرأة المثّقفة على سائر النماذج النسائية التي عرضها المتن الروائي النسائي في المغرب العربي وإن تفاوتت درجة تعليمها ومن ثمّ تنوّعت أدوارها الاجتماعية. فهي التلميذة في «غدا تتبدّل الأرض» لفاطمة الراوي و«المظروف الأزرق»، لمرضية النعاس والطالبة في نصوص : «النار والاختيار» و«الغد والغضب» لخناثة بنونة و«مراتيج» لعروسية النالوتي و«ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي والمدرّسة في نصّ «المرأة التي استنطقت الطبيعة» لنادرة العويتي والأستاذة في نصّي «زهرة الصبار» لعلياء التابعي و«آمنة» لزكية عبد القادر والصحفية في رواية : «رجل لرواية واحدة» لفوزية الشلابي ثمّ هي الموظّفة في نصّ «نخب الحياة» لآمال مختار ورواية «ليلة الغياب» لمسعودة أبو بكر.

وهي نصوص تعكس أزمة شخصية المرأة المثّقفة في وجوهها المختلفة ومستوياتها المتعدّدة وقد تنوّعت أشكال الصراع التي وجدت هذه المرأة المثقفة نفسها طرفا فيها في مجتمعات مغاربية حديثة العهد بالاستقلال ما فتئت تشهد تحوّلات وتغيّرات في أبنيتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية تبلورت خاصة على مدى السبعينات والثمانينات.

فهي تصارع ضعفها أنثى وخوفها وإن بدت عنيدة متحدّية من خلال ما تعبّر عنه من مواقف رفض وتمرّد وثورة على السائد من الأوضاع. وهي إلى ذلك تصارع مجتمعها الذي يتعمّد الإبقاء على وجودها المهمّش بفعل عاداته وتقاليده وما تفرضه عليها من قيود وقيمه وأعرافه وما تمارسه عليها محظوراتها من ضغوط تضخّم شعورها بالعجز عن الفعل والحركة في سبيل نحت الكيان المستقلّ وتحقيق الوجود المتكامل. فتقاوم لذلك مظاهر تخلّف هذا المجتمع ومن ضمنها أشكال تخلّف الرجل والتي تقصر وجودها أو تكاد على دورها البيولوجي مقصية بذلك ما يمكن أن تقوم به من أدوار أخرى لا تقلّ وظيفية عن تلك التي يضطلع بها الرجل.

وينضاف إلى هذا الصراع في بعديه الذاتي والاجتماعي آخر يتّخذ المنزع السياسي تخوضه هذه المرأة المثقّفة مع السلطة الحاكمة التي أسهمت في نظرها وبشكل مباشر في تردّي أوضاع المرأة بشكل عام بعد أن خيّب الاستقلال الكثير من تطلّعاتها وحوّل عنفوان طموحها إلى إحباط جعل الشعور بالضياع يتملكها وذلك من خلال ما عمدت إليه هذه السلطة من أشكال قمع وعسف إزاء الفئة المثقفة وسائر الفئات الاجتماعية حيث ترى في مخالفتها للرأي معارضة. وهذا ما أفرز تلك الأحداث المأسوية التي عرفتها بلدان المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات. وقد كانت هذه المرأة المثقفة شاهدا عليها وطرفا فاعلا فيها عانى الكثير من أشكال المعاناة التي تسبّبت فيها خاصّة وأنّ أغلب كاتبات هذه الرواية ينتمين إلى جيل الاستقلال.

وتعكس أشكال الصراع هذه وجوها من أزمة هذه المرأة المثقفة. وهي الأزمة التي تحتدّ عندما يتعلّق الأمر بالهويّة. وهذا ما يفصح عنه قول رجاء في رواية : «زهرة الصبّار» : «كنت أفكر فاتّخذ العاصمة مركزا لتفكيري بها أقيس كلّ أمر، فإذا البلاد أوسع من مدينة، وإذا تضاريسها تروي تاريخا عريقا ضاربا في القدم، وإذا عديد الأسئلة تطرح على عقلي فتلح، وتدفعني إلى كتب التاريخ، أعيد قراءتها، علّني أصل بين الحلقات، وأعمر الفراغ الذي يفصل بين حقبة وأخرى واحدت داخلي أزمة الهوية»(17).

وهي الأزمة التي تتجلّى مظاهرها في بحث العلاقة الكائنة والممكنة بين الشرق والغرب، الأصالة والمعاصرة والتي تمثّل سؤالا دالاً في وعي المرأة الكاتبة المغاربية انعكس في عدد من نصوصها الروائية. ويقرّه بحث علاقة هذه المرأة الكاتبة بالغرب وخصائصها.

3 ـ المرأة والغرب : ظلال الاستعمار وضفاف الحرية

يمثل الغـرب في عدد هامّ من نـصوص الرواية النسـائيـة المغاربيـة. ويجسّـد من خلال بعديه الواقعـي والرمزي بؤرة التجربة أو عنصرا فاعلا من عـناصرها أو الفضاء المتنفّس لعدد من الشخصيات المتخيّلة والنسائيـة منها بوجه خاصّ، تقيم معه أكثر من علاقة تختلف طبيعـتها باختلاف نوعية التجربة التي تمارسها ومـا تنتهي إليه من مصير وتتركـه في النفس من أثر. وهذه النصوص التي تضـمّنت ملمحـا أو ملامح أساسـية لصورة الغـرب هي : «المظروف الأزرق» لمرضية النعاس و«عـام الفيل» لليلى أبو زيد و«مراتيج» لـعروسيـة النالوتي و«زهرة الصبـار» لعلياء التـابعي و«نخب الحيـاة» لآمال مختـار ثمّ «ذاكرة الجسد» لأحلام مسـتغانمي. وهي روايات وإن تفاوت فيهـا حضور الغرب ليـتراوح بين الاحتشـام في بعضها والـتميّز في بعـضها الآخر فـإنّه يعرض من وجوه مـختلفة إلى حدّ التنـاقض وزوايا متعدّدة إلى حـدّ التباين ولكنّهـا تتفاعل فيـما بينهـا لتتكامل في النهـاية من خلال إسـهامـها مـجتـمعة في نـحت الملامح الأساسـية لصـورة الغرب في مـختـلف أبعـادها الدلالية. وهي صـورة تكشف عن مـدى وعي كاتبات الرواية المغـاربية وهنّ يتمثّلن الغـرب في فعل الكتابة بأدواره التاريخـية القديمة منها والمعاصـرة وعن زوايا نظرتهن له والخلفيات التي تحدّد مواقفـهن منه وما يصدرنه في شأنه من أحكام لا تخلو هي الأخرى من اختلاف وتباين.

يعـرض الغرب في صـورة المستعـمِر ومـا يمارسه من أشكـال قهر وألوان عـسف بسكان البـلاد الأصلـيين من الأهالي والمقـاومين المغـاربة في نصّ «عـام الفـيل» والجزائريين في رواية «ذاكرة الجسد». ففي الأوّل تتّصف ممارسـات المستعمِر بالتهافت من خـلال ما يقـوم به من نهب وسلب لخيـرات المغرب ومـا يتسـبّب فيـه من بؤس لأهاليه وقسوة في المعاملة تدرك مدى التفنّن في التنكيل بهم وخاصّة المناضلين منهم. وهذا ما يعلّل موقف عـداء المرأة له وانضمامها إلى صفوف المقـاومة للتخلّص منه من خـلال ما تقـوم به من أدوار مسـاندة لنضـال الرجل، مثـل تخبـئة المقـاومين(18) أو المساعـدة في تهريب المطلوبين منهـم خارج البلد(19) أو توزيع المناشيـر التي يكتبـها الرجال(20) أو إيصـال الـسـلاح للمـجـاهدين(21) أو جـمع الـتـبـرّعـات وتـنظيم المظاهرات(22). وهي الأدوار التي جسّـدتها شخـصية زهرة في هذه الرواية وغـيرها من النساء اللاتي تركن «أنوالهن للالـتحاق بالنضال من أجل الإسـتقلال»(23). غير

العلم والحضارة والتمدّن، ممثّلا في عدد من العواصم الأوروبية هي بون في «نخب الحياة» ولندن وباريس في «زهرة الصبار» ثم باريس مجدّدا في كلّ من «مراتيج» و«ذاكرة الجسد».

فهو ـ أي الغرب ـ قبلة طلبة المغرب العربي الذين يهاجرون إليه لمواصلة دراساتهم العليا بمختلف جامعاته والإفادة من روافد معارفه وفنونه. فيقصده الطلبة التونسيون من الجنسين مثلما يمثّل ذلك جودة والمختار جمعية والهادي وغيرهم في نصّ «مراتيج» وكذلك أحمد في «زهرة الصبار» الذي يصير أستاذا جامعيا في الحقوق وإطارا ساميا في الدولة، يتفوّق بعلمه حتّى على الفرنسيين أنفسهم، مثلما كان شأن مصطفى سعيد عالم الاقتصاد مع نظرائه الانغليز في نصّ «موسم الهجرة إلى الشمال» لطيب صالح. ويعبّر أحمد عن تفوّقه هذا في قوله : «كنت مؤمنًا بأنّني من عنصر آخر. . . أنا أتكلّم الفرنسية بلا لُكْنَةٍ، أعلّم الرؤوس الشقر الشرع الروماني والقانون المدني. . . ـ نعم. . . نعم. أعرف تاريخهم وأجود خمورهم، وأتكلّم باريسية الباريغو وأحسن أكل الفوندي، شكون زاد؟!»(32). ويتّجه إلى هذا الغرب الطلبة الجزائريون ليلتحقوا بجامعاته ومدارسه العليا مثلما تمثّل ذلك شخصية حياة ابنة الشهيد (سي الطاهر عبد المولى) في نصّ «ذاكرة الجسد» بعد أن سبقها إليه خالد صديق والدها في النضال وعاشقها فانتمى إلى أحد معاهد الفنون الجميلة ليصبح رسّاما بيد واحدة بعد أن أفقده الاستعمار ذراعه الثانية في إحدى الوقائع التي خاضها ضدّ الجيش الفرنسي في الشرق الجزائري.

ثم يمثل الغرب نموذج العالم المنظّم من خلال أنساق القوانين التي تسيّر مجتمعاته ويمتثل لها الجميع دون تمييز. وهذا ما تصوّره جودة منصور في «مراتيج» وهي تتحدّث عن نمط حياة أهل باريس. تقول : «يمكن كلّ شيء أن يحدث فيها : أن تضرب المصانع عن العمل، أن يتجمهر الناس للاحتجاج حتّى الغرباء فيهم. . أن تسبّ من تشاء، لكن المهمّ هو أن تطلب لك من أجل ذلك ترخيصا من السلط الساهرة على النظام. كلّ شيء ممكن ما عدا جنحة الإخلال بالنظام. إنّ لهذا البلد عراقة في النظام»(33).

ويقترن هذا الغرب المتحضّر والمتمدّن بالحرية في مختلف تجلياتها. وهي القيمة المفقودة المنشودة في ضفاف المتوسط الجنوبي.

فالحرية السياسية تتجلّى فيما يقوم به الطلبة التونسيون من نشاط سياسي معارض للسلطة الحاكمة في السبعينات بعيدا عن أشكال القهر والمصادرة التي تعمد إليها أنظمة الضفة الجنوبية للمتوسط. وهذا ما يعرضه نصّ «مراتيج»، في تصويره لردود فعل هذه الشريحة المغتربة في تونس من أحداث ناجمة عن تأزّم الأوضاع لعلّ أبرزها أحداث 26 جانفي 1978 وما خلّفته من مآسي ومظاهر خراب ودمار.

أمّا الحرية الفردية أو الشخصية المتوفّرة في الغرب فإنّها تجعل منه الفضاء المتنفّس للمرأة في نصوص «زهرة الصبار» و«نخب الحياة» و«ذاكرة الجسد».

ففي النصّ الأوّل تقصد رجاء لندن عاصمة الضباب طلبا للسلوى والتماسا لنسيان تأثيرات خيبة تجربتها العاطفية مع أحمد عبر ممارسة تجربة وجود جديدة ومنفتحة بعيدا عن قيود العادات والتقاليد ومحظورات الأعراف ومحرّمات القيم الأخلاقية والدينية. فتعمد إلى التسكّع في مناخات الضباب والثلج على أرصفة المحطّات الكبرى وتكتشف هول ما يشكوه المجتمع الغربي من فراغ روحي جرّد وجوده من المعنى وحوّله إلى نوع من الممارسة العبثية للحياة.

وتصوّر السفر سبيل تضميد جروح القلب وشفائها هو الذي دفع بسوسن عبد الله هي الأخرى في رواية «نخب الحياة» إلى ترك تونس والتزول ببون بعد أن خابت في تجربتها العاطفية مع ابراهيم عسى السفر يبرئها من العشق وينسيها الانكسار ويحفزها على خوض بدايات جديدة. وهي تعرض مدينة بون من خلال تصويرها لفضاءات تعكس مدى تحرّر الفرد وأساسا المرأة في ممارسة تجربة الوجود في علاقتها بذاتها والآخر. وهي فضاءات المقهى والحانة والملهى بأحد النزل ثمّ الشوارع حيث الانفتاح على عوالم مغايرة لتلك التي تركتها في تونس. وقد سمحت مثل هذه الفضاءات بسبب ما تميّزت به من أشكال تحرّر لسوسن بأن تخوض المغامرة وتمارس تجربة وجود جديدة يتحقّق فيها اكتمال الذات من خلال عتق كلّ من الروح والجسد وتكون بذلك سبيلها إلى تجاوز حال الخمول والتكلّس التي علت كيانها وإلى اكتشاف الجوهري في الإنسان والذي تعبّر عنه في قولها : «كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن «هنا» الذي أصبح الآن «هناك».

كان يجب أن اكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه : الإنسان الذي كان، كان يجب أن أتسكّع، أن أنام على بلاط المحطّات

﴿الفصل الثاني﴾

المرأة المغاربية والتحوّلات الاجتماعية

لقد كان لمجمل التحوّلات التي شهدتها بلدان المغرب العربي في مختلف الأبنية بعد أن تحقّق لها الاستقلال انعكاساتها المباشرة وغير المباشرة على وضع المرأة. فقد انفتحت أمامها آفاق التعليم والعمل ممّا يَشِي بالتغيير الاجتماعي وتحوّل وضعيتها نحو الأفضل. وبالمقابل ازداد وضع المرأة الجاهلة والأميّة بؤسا وتخلّفا، ممّا يعلّل الوضع المتناقض للمرأة داخل المتن الروائي المغاربي المكتوب بالعربية والذي يعكس وضعها في مجتمعات مغاربية لا تزال تقرّ بسلطة الرجل وتبعيّة المرأة له. والواقع أنّ «وضع التناقضات ذاك آت من كون المرأة ـ في درجة أولى ـ هي دور اجتماعي وفي نفس الوقت ـ هي داخل الرواية ـ تصوّر ذهني يتّسم بالغموض والغرابة، وتحيط به قيم الانحراف والضعف والتخلّف، وتعلق به خاصيّة الشيء الموضوع المحقّق للمتعة. الموضوع القابل للامتلاك والإخضاع والاستهلاك كموضوع خارج الصفة الانسانية الاجتماعية.

وتتجلّى السمات المفيدة لصورة المرأة في ضوء التحوّلات الاجتماعيّة التي طبعت ولا تزال مرحلة استقلال البلدان المغاربية في الوضع الطبقي الذي تنتمي إليه ثمّ في الدور الاجتماعي الذي تضطلع به وأخيرا في الموقف من محظورات البيئة والأخلاق من خلال حديثها عن المسكوت عنه من الموضوعات كالحب والجسد والجنس..

1 ـ المرأة والوضع الطبقي

يتراوح وضع المرأة الطبقي في الرواية النسائية المغاربية ذات التعبير العربي بين مستويات ثلاثة :

أ ـ المرأة الميسورة

إنّ الوضع الطبقي الميسور الذي ينتمي إليه هذا النموذج من المرأة يحدّد الدور

العاطفي. وكذلك نعيمة في نصّ «المرأة التي استنطقت الطبيعة» عندما تختار أن تغفر لزوجها حسن مراعاة للمولود الذي وضعته. تقول : «انتشلني فرح الخلاص من عمق ألم حسبته لن ينتهي وطالعني وجه ملائكة الرحمة بنظرتها الحانية الودود...»(9).

ونجد ضمن هذا الصنف من المرأة المتوسطة التقليدية منها أكثر من المتحرّرة رغم ثقافتها ودورها الاجتماعي الذي تقوم به في حقل التعليم المرأة المتحرّرة التي تعلّمت زمن الاستقلال ثم تخرّجت لتمارس أكثر من مهنة وتضطلع بأكثر من دور اجتماعي. فهي الأستاذة في «زهرة الصبار» والصحفية في «رجل لرواية واحدة» والموظّفة في نخب الحياة». وكلّها نماذج متمرّدة على السائد، ناقمة على المألوف ومجسّدة للتحرّر والانعتاق من كلّ أنواع القيود الأسرية والاجتماعية وما تفرضه على المرأة من محظورات وتمارسه نحوها من أشكال رقابة تسعى إلى تكريس النموذج التقليدي للمرأة فيها. وهذا ما يحملها على تحدّي الأسرة بالتحرّر من كلّ ارتباط بها وتحدّي المجتمع بتجاوز المتوارث من أعرافه والمتقادم من قيمه السائد. وتجسّد الموقف الأوّل رجاء في رواية «زهرة الصبار» بقولها : «شعرت أنّ كل ارتباط لي بعائلتي قد اختلّ، كأنّها أصبحت من عصور ما قبل التاريخ. ولم يعد يهمّني من شأنها شيء. آلمتني محاصرتهم لي بحنانهم وضجيجهم وأحاديثهم الفارغة، وأحسست أنّني جزء انقطع من كلّ، وانفصل، ولم يعد يقبل أن يزرع من جديد في كيان متعدّد الرؤوس والنزعات والاهتمامات. حينها قررت أن أسكن وحدي»(10). وتعكس الموقف الثاني صالحة في رواية «رجل لرواية واحدة». فتعبّر عن نقمتها الشديدة على المجتمع ومحظوراته التي تهمّش وجود المرأة في قولها : «الناس، الناس، الآخرون، الآخرون، الآخرون. إنّي أمقت هذا الحقّ الذي نمنحه ـ دون وجه حقّ ـ للآخرين يصيغون حياتنا وفق أهوائهم، يفسرونها، يزوقونها، يعرونها، يفصلون لها أحجاما وأرقاما ويلبسوننا إياها.

ليسقط الناس!

ليسقط الآخرون!

يعيش عقلي

يعيش قلبي

المجد للحرية!(11)

وذات الموقف من المجتمع تتّخذه رجاء من الواقع الذي تجعله سببا في تردّي وضع المرأة وانحسار وجودها واحتشام دورها الاجتماعي فتقول : «الواقع هو المسؤول عن الفظاظة والقسوة وانحسار القيم عن وجودنا ـ الغباء وحده يدفع أهلنا إلى الخوف من المغامرة ومن فتح الأبواب أمام جنون الإنسان وعظمته، هو المسؤول عن الاغتصاب والتعذيب والهزيمة والاستغلال والتهميش المنظّم لفئات لا تحصى من المجتمع»(12). وهذا الوضع الجديد الذي تجد فيه المرأة نفسها مستقلّة عن فضاء البيت العائلي والسلطة الأبوية ومتحرّرة من الأعراف الاجتماعية من خلال ممارستها تجربة حياة خاصّة تسمها المغامرة وتحدّي النفس يؤشّر على ما أصاب البنية الاجتماعية للمجتمعات المغاربية من تصدّع زمن الاستقلال وما اعترى روابط المرأة بالأسرة والمجتمع من تمزّق بعد أن تعلّمت وتخرّجت لتضطلع بعديد الوظائف وتقوم بعديد الأدوار وأصبحت تتّطلع إلى أن تعيش حياة متميّزة لا دخل للآخرين فيها(13). وهذا ما تؤكّده سوسن في رواية «نخب الحياة» حيث تسافر بمفردها إلى بون لتمارس تجربة وجود تطبعها المغامرة والحرية والانطلاق تحقّق بها الكيان وتكرّس الفعل وتصرّف المكبوت فيها من الأهواء والرغبات. تقول : «كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن «هناك» الذي أصبح الآن «هناك».

كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه : الإنسان أينما كان. كان يجب أن أتسكّع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن عابر كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن اكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفّت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون.

القانون الذي يحبّ ويكره ويختار ويقرّر، ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، ويتسلّى بلعبة الظلم والعدل»(14).

ج ـ المرأة الفقيرة

تتعدّد صور المرأة ذات الأصل الفقير فتتنوّع تبعا لذلك أشكال ممارستها للوجود. وتؤكّد جميعها أنّ هذا الصنف من المرأة هو في الحقيقة ضحيّة الجهل والأمّية أي ضيق الأفق المعرفي واستعباد الرجل لها في مجتمعات مغاربية لا تزال تكرّس سلطة الرجل

التفاوت من قطر إلى آخر وتتنوع تبعا لذلك الوظائف التي تضطلع بها في الحركة الاجتماعية. فنجدها واعتمادا على النماذج النسائية التي عرضتها كاتبات الرواية في نصوصهن تمارس عديد الوظائف في سلك التربية والتعليم والإعلام والإدارة. وهو الواقع الذي يؤكّد تحوّل دور المرأة الاجتماعي التقليدي في زمن الاستقلال من خلال قيامها بوظائف جديدة كانت في المرحلة السابقة للاستقلال حكرا على الرجل.

وتقدّم الرواية النسائية ذات التعبير العربي تفسيرا متعدّد الجوانب لاشتغال المرأة المغاربية. فالعمل بالنسبة للمرأة المتعلّمة والمثقّفة هو اختيار ناتج عن قناعة مادام يضطلع بدور ويؤدّي وظيفة تسهم في تطور المجتمع ودفع مسار تقدّمه بما تحقّقه له من معرفة وتبثّه فيه من وعي. وهذا ما تؤكّده نماذج هدى في نصّ «الغد والغضب» لخناثة بنونة وآمنة في رواية «آمنة» لزكية عبد القادر ونعيمة في نصّ «المرأة التي استنطقت الطبيعة» لنادرة العويتي ثمّ رجاء في رواية «زهرة الصبار». وهي شخصيات تشترك في اشغالها في حقل التعليم وتؤمن بالدور التربوي والأخلاقي الذي تنجزه في تنشئة الأجيال وتكوينها في كنف الاقتران بالواقع وبمنأى عن المنظورات المثالية. كلّ هذا تعبّر عنه هدى في قولها : «إن ما أقنعني بقدرتي على خلق جدوى في التدريس هو احتكاكي المستمرّ بواقع الأحداث... فلِمَ لا أحاول المساهمة في خلق جيل ينحى امثال هؤلاء عن طريق...»(19).

ونجد ذات القناعة تعبّر عنها آمنة أستاذة العربية وهي تقبل على تدريس التلميذات الجزائريات وقد امتلكت الوعي بقداسة الرسالة التي تؤدّيها تكوينا وتربية خاصّة أنّ استغراقها في عملها كان ينسيها ما تعانيه في بيت الزوجية من ضغط نفسي ناجم عن المشاكل القائمة بينها وزوجها طلحة وعائلته وعن تضخّم الإحساس بالوحدة والغربة بعيدا عن بلدها تونس وأهلها. فكان العمل يمثّل لها نوعا من العزاء تتجاوز بفضله تأزّم واقعها النفسي وتوتر علاقتها بالآخر بحكم أنّ «العمل في صمت هو علاج الجروح التي في القلب»(20) كما تعبّر عن ذلك هدى في رواية «الغد والغضب» وتؤكّده نعيمة في نصّ : «المرأة التي استنطقت الطبيعة» بعودتها إلى مهنة التدريس عساها تنسى بعض ما تركته خيانة زوجها حسن في نفسها من وقع فتقول : «عدت لمهنتي المحبّبة.. عدت للتعامل مع الزهرات المتفتّحات للحياة.. لقلوب لم تطحنها الأحداث بعد. ولم تدسها أقدام النفاق والشر»(21). وهكذا يتحوّل العمل

إلى نوع من الممارسة التي تمكّن المرأة المثقفة من تحمّل أو تجاوز ما قد يعترضها من أزمات في حياتها عندما تجد نفسها موضوع خيانة كما هو الحال بالنسبة لآمنة في نصّ «آمنة» ونعيمة في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة» أو موضوع طلاق كما هو الشأن بالنسبة لصالحة في نصّ «رجل لرواية واحدة» أو موضوع هجر كما تصوّر ذلك تجربة رجاء في رواية «زهرة الصبار» وسوسن في «نخب الحياة» أو موضوع صفقة تجارية كما تبيّن ذلك ليلى في «النار والاختيار» وحياة في «ذاكرة الجسد». ويعلّل كلّ هذا ضعف الروابط القائمة بين هذا الصنف من المرأة المثقّفة والمحيط العائلي من جهة والاجتماعي من جهة ثانية. وهي علاقات يلوّنها التأزّم الذي يتجلّى في مظاهر الصراع والتوتّر، ممّا يجعل عملية التواصل تكون عسيرة إن لم تكن مستعصية. وهذا ما تفصح عنه هدى في رواية «الغد والغضب» في قولها «لن أقبل وضعا أرفضه في الأشياء، لكي أكون مجرّد وجه منسوخ، لأجسد عملية التلقيح والتوليد للشيء نفسه.. ووجدتني أتوتر : فالتنظيمات الأخلاقية تتطور وهذا العصر غير عصر أبي، والثقافة الآن تعني التطور..»(22).

وتعبّر رجاء في رواية «زهرة الصبار» عن نفس الموقف الرافض لأشكال التخلّف الاجتماعي التي تجسّدها قيم وأعراف متوارثة تحكم الطوق حول المرأة بمحظوراتها وما تفرضه من مناحي تفكير وأنماط سلوك. فتقول : «... من قال لك أنّ أحمد لا يلخّص صراعي الأساسي : إلى أيّ حدّ أنا قادرة على الوفاء لنفسي ولما أريد؟ طبعا، سيقصمون ظهري بالحكايا الملفّقة تلوكها ألسنة العهر والجبن... سيحكمون عليّ بألف سنة من الوحدة القاتلة الموحشة... لأنّني تجاوزت خطّ النار في ذاتي قبل أن أتجاوزه في المحيط ولكن... في عناد كبير، كما تعلم، عنيدة الاختلاف عنيدة الهوى، متطرفة الأخذ والعطاء. صراعي مع الآخرين تكملة لصراعي الحميمي إذ أنّني أرفض النفاق»(23).

وتندرج في هذا السياق مقاومة المرأة المثقّفة لأشكال تخلّف الرجل ككذبه عليها والظهور على غير الحقيقة أمامها فيخدعها ثمّ يتنكّر لها بعد أن يكون قد قضى مآربه منها. وهذا ما تصوّره رواية «آمنة» من خلال تعمّد طلحة الطالب الجزائري الادّعاء لآمنة بأنّه يملك بيتا خاصّا في الجزائر. ثمّ إنّه لم يتردّد بعد أن تزوّجا وتحوّلا للإقامة في الجزائر في استغلالها المادّي باشترائه سيّارة من مالها الخاصّ الذي كانت تدّخره

من عـملها أسـتاذة، فـضلا عن تـعمّـده امتـهانهـا والإساءة إليـهـا بإهمالهـا وابنيهـا وخياناتها.

ثمّ إنّ الرجل لم يتخلّص من نظرته الأحادية للمرأة وهي النظرة التي لا ترى فيها غير الجسـد ولا تنظر إليها إلاّ بشبق. وهذا ما تجسّـده مراودة بعض الرجال لآمنة إلى حدّ صفع أحدهم لها وكذلك مراودة سالم ضـو الصحفي لزميلته المطلّقة صالحة وهو المتزوّج والأب لعديد الأبناء. وتكشف عنها صالحة في قولها : «. . . كان ضو هو المتـحـدّث على الطرف الآخـر، وكان بصـوته بعض من الحـمـاس والإلحاح المشبـوه المعتاد، الذي يقطعه اهتمامه المتزايد بالردّ على أسئلة مدير المكتب الذي يبدو أنّه يكثر من الدخول عليه أثناء المكـالمة. ولـم يكن لحماسه ذلك أيّ تأثير على حـالة الانقباض النفسي التي كنت أعانيها، والتي كنت أدعي أن آلام الكتف هي مصدرها.

سألني ضو :

ـ هل تمرّين قليلا هذا المساء؟

أجبته :

ـ لا. لا أعتقد!

ـ لماذا؟

ـ أحسّ بألم شديد في كتفي. . . و. . . !

لم أكمّل حيث استغرقت في ضحكة ناصعـة، لم يلبث ضو هو الآخر أن تعلّق بأحد أطرافـها وكـأنّه يعيدها إليـه إلى داخله. وكان بذلك يوشـك على الإعراب عن أسفه لهـذا الألـم، ويكاد يقترح عليّ واحدة من وصـفاته المشبوهة التي تنمّ عن خبث ومرحه في آن واحد. والتي لا تخرج عن أحد شيئين : الثوم والبصل!

ـ سأحاول إذا ما تحسنت!

ثم أنهيت المكالمة بعد أن ألح عليّ واستـحلفني بكلّ الرؤوس أن أكلمه بمجرّد أن أشعر بالتحسّن الذي تنبّأ بأنه سيكون بعد دقائق معدودات!»(24).

ولمّا كانت هذه المرأة المـثقّفـة تمتلك الوعي والمعرفة فـإنّها لم تكن لتـغترّ بيـسر بل كـانت تمارس مع الرجل ذات اللعبة لأنّهـا كـانت تدرك جيّـدا حـقيـقـة النوايا التي

يضمرها ويبقى مدارها لذّة الجسد وترى فيها نوعا من الامتهان مادامت تفتقد إلى عنصر الاقتناع والتفاعل لصدورها عن طرف واحد هو الرجل. فكانت تمارس ذات اللعبة معه بأفانين من الإغراء دون أن تضعف أو تستسلم. وتفصح صالحة الصحفية عنها في قولها : «أحاول أن ألعب معه اللعبة ذاتها»(25). وهي لذلك تنعى النساء اللاّتي ينهزمن أمام ألوان إغراء الرجل : «كنت أضحك على كل نساء الدنيا اللاتي اعتدت اصطيادهن بذلك التهذيب البالغ. ويالهنّ من غبيّات. فأن يكون الرجل مهذّبا يعني أن يكون طقسا من صقيع الاسكا، وأنا لا أشتري عصرا من الصقيع من أجل حفنة رمادا»(26).

ثمّ إنّ هذا الرجل رغم ما يدّعيه من انفتاح ونزعة تحرّرية تتجاوز الفكر إلى الممارسة لم يتخلّص في الواقع من نظرته الدونية للمرأة التي يرى فيها كائنا ناقصا مستطيعا بغيره بحكم أنّه لا يؤمن بما قد تتوفّر عليه من كفاءة وقدرة على الفعل الخلاق. وهو الموقف الذي تجسّده رواية «المظروف الأزرق» من خلال شك أعضاء تحرير مجلة «النهضة» في أن تكون كاتبة مقالات «المظروف الأزرق» إمرأة. وهذا ما يعبّر عنه أحدهم في قوله «صدّقني أنّ المرأة الليبية لا تستطيع أن تكتب مثل هذه المقالات التي تتّسم بالعمق والقدرة على التحليل... خذ مثلا بعض المقالات التي أثارها المظروف الأزرق (المرأة غريبة الرجل أم رفيقته؟ ـ المرأة هل هي حقيقة لغز محيّر؟ ـ نصف المجتمع يباع في سوق الجواري ـ الوجه الآخر لمجتمع الطفرة...)، وغيرها من المقالات والقضايا التي اتّسمت بالجرأة، والتي أثارت جدلا بين القراء، هل تعتقد أنّ هذه امرأة ليبية بالذات؟ دعونا نكن أكثر صدقا مع قرائنا، ولنواجه الحقيقة، إن هذا المظروف الأزرق هو من صنع رجل..»(27). ولعلّ مثل هذا الموقف المربك للرجل هو الذي دفعه إلى التعبير عن نوع من الندم بسماحه بتعليم المرأة واشتغالها يعلن عنه فتحي ابن خالة زينب صاحبة مقالات «المظروف الأزرق» : «إنّنا نحن الرجال قد ارتكبنا أكبر خطإ يوم تركنا المرأة تخرج لطلب العلم والعمل... وأمّا المنطقي في الموضوع فهو بقاء المرأة في البيت، وغير المنطقي هو خروجها للعمل»(28). ونجد في هذا القول بعض ما يعلّل تناقض موقف الرجل من تعلّم المرأة أوّلا ثمّ من عملها ثانيا خاصّة أنّ هذين العنصرين قد فتحا أمامها منافذ وعوالم لم ترتدها من قبل واقتحمتها بإرادة من التحدّي. ثمّ إنّ عنصر الثقافة قد كان عامل

تحوّل أساسي في وجودها الذاتي والإجتماعي إذ مكّنها من إسماع صوتها والدفاع عن طموحاتها ممّا فتح باب الجدل حول وضعيتها في المجتمع وأدوارها. وما كان ذلك ليحدث إلاّ بعد أن أصبحت المرأة تلميذة وطالبة وموظّفة وأستاذة وصحفية تقوم بعديد الأدوار في المجتمع كانت فيما قبل حكرا على الرجل.

ولكنّ هذه الجرأة التي تطبع مظاهر من سلوك المرأة المثقّفة التي تضطلع بأكثر من دور اجتماعي وهي تمارس تجربة الوجود في تعاملها مع الذات والآخر : الرجل أساسا والمجتمع عموما لم تُلغ القاعدة التي أوجدت الوضع المناقض للمرأة والتي تبدو في صورة الضعف والعجز ومن ثمة الإقرار بالطاعة والتبعية لقانون سلطة الرجل «فهي كائن يراه الرجل بعين قوّته هو وبمقدار حاجته، فهي إذن موضوع يتّخذ قيمته من خارجه، قيمة ناقصة وغامضة وماكرة وجاهلة...»(29).

وتعترف المرأة المثقّفة ذاتها بحقيقة ما يسم كيانها من ضعف وعجز عن الفعل بمعزل عن الرجل وذلك من خلال عدد من النماذج النسائية في نصوص كاتبات الرواية المغاربية. من ذلك ما تفصح عنه رجاء في رواية «زهرة الصبار» في حديثها عن المرأة : «هي العزلاء الأبدية رغم تشكّي الآخرين من مضاء أسلحتها، لم تتقن شيئا في حياتها (عدا القراءة والكتابة وبخط بشع تعتذر عنه لدى من تراسل). وما زادتها الكتب وما فيها إلاّ هشاشة أمام الدم والقبح وسفالة العالمين»(30).

وتظهر وضعية الضعف هذه بأشكال مباشرة أو غير مباشرة يتجلّى فيها تحمّل هذه المرأة المثقّفة لأشكال إساءة الرجل لها زوجا كان أو حبيبا. ونمثّل للحالة الأولى بآمنة، في رواية «آمنة» ونعيمة في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة» ونمثّل الحالة الثانية رجاء في «زهرة الصبار» وسوسن في «نخب الحياة». وهي نماذج تجسّد تحمّل المرأة تبعات ينتجها حضور الرجل وكذلك عوامل غيابه، ممّا يمثّل موقف إدانة له بسبب تقديمه المرأة في صورة الضحيّة وعرض نفسه في صورة المذنب. وبذلك فإنّ نساء النخبة المثقّفة لم تسلمن من هذا الوضع المتأزّم لجنسهنّ حيث تعيش المرأة في «عالم يدينها مسبقا ولا يوفر لها الفرص المتكافئة لفرص الرجل. هذا العالم الذي هو صنيعة الرجال لا يفهم المرأة إلاّ تابعة فلا يعترف للمرأة العازبة بأيّة مكانة ممّا يدفعها إلى دخول مؤسسة الزواج. وفي هذه المؤسسة يبدأ الصراع الضمني، لأنّ صيغة هذه المؤسسة تُخضع المرأة لتنازلات كثيرة وتجبرها على التلاؤم وتحملها الجانب العبثي من

البعات. هذا الوضع ينحرهما مناخ الحرية والثقة فلا يبقى أمامها في معظم الحالات إلا الاستسلام أو الانفصال»(31). ويحضر هذان الموقفان في المتن الروائي النسائي المغاربي من خلال عدد من النماذج النسائية اختار بعضها الخضوع والطاعة مثل آمنة ونعيمة في حين فضّل البعض الآخر التمرّد على أشكال هيمنة الرجل والثورة عليها، مثل صالحة في رواية «رجل لرواية واحدة».

أمّا بالنسبة للمرأة المتوسطة التي دخلت إلى مؤسسة الزواج وضمنت عيشها في بيت زوجها فإنّ إشكالية العمل لا تطرح أساسا لأنّ هذا الصنف من النساء يعدّ موجودا لغيره وهو لذلك فاقد للشخصية ويعيش في حالة دنيا تقوم علامة دالّة على ما ورثه من أنواع العبودية والاضطهاد عبر التاريخ فلا تتجاوز أعماله نطاق الأسرة ويُعتبر من ممتلكاتها.

وتمثّل هذا النموذج النسائي في نصوص كاتبات الرواية المغاربية الأمهات اللاّتي لا ينتمين إلى جيل بناتهن وهنّ مبروكة أم نعيمة في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة» وأم زينب في نصّ : «المظروف الأزرق» وتامو حماة آمنة وأمّ زوجها طلحة في رواية «آمنة» وأم سوسن في نصّ «نخب الحياة» وعويشة أم سالمة في رواية «طريق النسيان». فالرجل يملك السلطة الاقتصادية التي تجعل المرأة تابعة له إلى جانب ما يمتلكه من قوّة بدنية وقانونية تنضاف إليها قوّة التقاليد والأعراف الأخلاقية وهذا «يحوّل علاقة الهيمنة الذكورية والتبعية النسائية إلى علاقة تقليدية راسخة في التصوّرات ولا سيما نموذج الرجولة ونموذج الأنوثة، ولذلك يصعب على الرجل الاعتراف باستقلال المرأة الاقتصادي وحريّتها الاقتصادية ولو عملت وانفقت»(32).

ويتّصف هذا الصنف من النساء بالأميّة والجهل لعدم انفتاحه على آفاق التعليم التي لم تكن متاحة له زمن الاستعمار ممّا يعلّل مظاهر الاختلاف والصراع التي تطبع علاقته بالجيل الجديد بسبب تباين العقلية ودرجة الوعي ومستوى التعليم. وهذا ما أضعف إمكانات التواصل والتفاهم. وتعبّر عنه أمّ زينب في رواية «المظروف الأزرق» وهي تخاطب ابنتها بقولها : «العقل والمنطق اللي اتقولي عليه... سيري عليه أنت مادام أصبحنا مجانين وأنت العاقلة فينا... بنات آخر زمان... زماننا... البنت منّا دجاجة عمياء... ما تعرف شيء إلا بعد ما تكون عندها أربعة صغار. الحق على اللي علمك مشو عليك...

علمني آخر عمري الصح والغلط»(33).

وهكذا فإنّ هذا الصنف من المرأة يعيش على هامش أنساق الحركة الاجتماعية في تطوّرها من خلال مواصلته ممارسة أشكال من العمل التقليدي لا تتجاوز بيت الأسرة إلى خارجه وهو بذلك يسهم في تكريس سلطة الرجل على المرأة وتبعيتها له.

ونجد العمل بالنسبة للمرأة الفقيرة بنتا كانت أم زوجة ضروريا. فهي تجد نفسها مجبرة عليه ولا اختيار لها في تحديد نوعيته. فالبنت سالمة في رواية «طريق النسيان» خادمة في أحد المنازل تعين عائلتها البائسة على توفير لقمة العيش وزهرة المطلّقة في رواية «عام الفيل» يدفع بها بؤس أوضاعها إلى العمل منّظفة في القنصلية الفرنسية بالرباط. فتحوّلت من مناضلة زمن الاستعمار إلى خادمة للمحتلّ زمن الاستقلال. وقد يحترف هذا الصنف من النساء مهنا أخرى مثل الدعارة والقوادة نتيجة إكراه الحاجة. وهذا ما تجسّده المعلّمة وزينوبة في رواية «طريق النسيان».

وتبرز هذه الأصناف من عمل المرأة كما عرضتها نصوص الرواية النسائية المغاربية «أنّ مفهوم العمل بالنسبة للمرأة غير وظيفي، لأنّها إمّا أن يتّصف بصفة «الكمال» أو بصفة الضرورة (الإجبار)، بمعنى أنّ عنصر الوظيفة غير مؤكّد وأنّ المجتمع مازال لا يفكّر في عمل المرأة كعمل وظيفي مادامت المرأة تحت وصاية الرجل ويمكنها أن تجد من يتكفّل بها (الرجل) أو أن تتكفّل هي بنفسها عندما يغيب. فهي إذن كائن معترف به وغير معترف به، معترف به من خلال الحاجة إليه «كامرأة» وغير معترف به كعنصر وظيفي خارج تلك الحاجة والمرأة إذن عندما تعمل، يكون عملها دالاً على اختلال ما في المجتمع، على الأقلّ من منظور خطاب الرجل الذي يقتنع بأنّ عمل المرأة غير طبيعي خارج بيتها، ومجال عائلتها لكنّ تلك المتطلبات شيء آخر، ولأنّ الواقع يتحقّق كأفعال ويرغم المرأة أن تتأثّر بقدر ما يتأثّر الرجل، وحتّى وإن كانت خطابات الرجل بطيئة التأثّر والتغيّر»(34).

إنّ العمل الذي تنجزه المرأة يتنوّع ويتطوّر كمّا وكيفا بحسب تغيّر أبنية المجتمع الثقافية والاقتصادية والتشريعية. وهو عندما يتحقّق يكون إثباتا للذات وتجسيدا لنزعة الاستقلال المادّي عن الرجل والتحرّر من أشكال تسلّطه وهيمنته في حال المرأة المتعلّمة والمثّقفة. وهو ردّ فعل للفقر وانعدام وسائل الإنتاج للمرأة الفقيرة التي لا سند لها.

إنّ العمل الذي تقوم به المرأة في بلدان المغرب العربي هو دون شكّ أحد تجلّيات الحركة الاجتماعية بها. وبقدر ما تتنوّع فرصه يكون حصول التغيّر ثابتا. وهو تغيّر بطيء لم يتح للمرأة أن تمارس عملا متكافئا مع الرجل في جميع المجالات مع مراعاة عنصر التفاوت من بلد مغاربي إلى آخر ممّا يفيد «أنّ وضعية المرأة ما تزال وضعية غير مريحة، سواء في البادية أو في المدينة معا، وهذا الوضع يضطرّها إلى أن تكون في الآن نفسه خاضعة، لكنّها داخل الخضوع تمرّ بتغيّر صعب»(35).

وتبحث المرأة داخل وضعية الضعف والتبعيّة عن كينونتها وتناضل بملحمية من أجل تجاوزها حتّى تكتسب صفة الكائن الوظيفي في المجتمع. لكنّ تحقّق ذلك يقتضي تغيّرا عميقا في المجتمع وتطوّرا في الذهنية يتيحان لها امتلاك الوعي بالواقع والرجل والمجتمع بسبب أنّها وكما تمثل في الرواية النسائية المغاربية شاهد على تغيّر ما وطرف فيه ولكنه تغيّر صعب يتمّ في مناخ متأزّم مداره صراع الماضي والحاضر، الأصالة والمعاصرة، تعبّر عنه آمنة في رواية : «غدا تتبدّل الأرض» في قولها : «حياتنا نحن الفتيات، فتيات مجتمعنا بالأخصّ أنّ هناك طريقا رسمها لنا الأجداد. . . . إنّ آراء فتياتنا في مصيرهن لم تستطع بعد أن تتبلور في رأي واحد يفتح لهنّ الطريق، ليفرض وجودهن كأفراد عاملات في مجتمع عامل. . .»(36).

ولئن مثّل التعليم والعمل علامتين أساستين من علامات تحوّل وضع المرأة المغاربية زمن الاستقلال فإنّهما قد أسهما بفعالية في بلورة وعيها بكيانها أنثى وبدورها عنصرا فاعلا في المجتمع، ممّا قوّى نزوعها إلى التحرّر من أشكال القهر الاجتماعي التي تمارس عليها. وتؤكّده خصائص علاقتها بسلطة المجتمع في مختلف تشكّلاتها من خلال ما تنجزه من أفعال وتنحوه من أنماط سلوك وتجسّده من مواقف ورؤى إزاء ضوابط المجتمع تعكس مجتمعة ما طرأ على مختلف أبنية المجتمعات المغاربية من تحوّل متأزّم يعود أساسا إلى تنازع الأصالة والمعاصرة وتذبذب مجمل اختيارات القيادات الحاكمة لبناء بلدان المغرب العربي الحديثة العهد بالاستقلال ممّا سيكون له انعكاسات سلبية على واقع شعوبها التي سيخيب الاستقلال أملها ويدفع بها إلى التعبير عن رفضها للسياسات المتّبعة وغضبها عن ممارسات حكومات الاستقلال في شكل انتفاضات شعبية جدّت في أكثر من بلد مغاربي على مدى السبعينات وتواصلت في الثمانينات، نمثّل لها بأحداث 26 جانفي 1978 في تونس وثورة الخبز

في كلّ من تونس والمغرب الأقصى سنة 1984، فأحداث 5 أكتوبر 1988 في الجزائر. وقد حضرت كلّ هذه الأحداث التي تبرز أزمة تحوّل المجتمعات المغاربية المعاصرة، في عدد هامّ من نماذج الرواية النسائية(37).

3 ـ المرأة وسلطة المجتمع

إنّ التحوّلات التي شهدتها بلدان المغرب العربي منذ أن تمّ لها الاستقلال حتّى الآن في مختلف أبنيتها وما نجم عنها من تغيّر في وضع المرأة ودورها الاجتماعي بعد أن تعلّمت وصارت تشتغل في الكثير من القطاعات جعلت علاقة المرأة بسلطة المجتمع في مختلف أشكالها تنبني على الصراع الذي يتّخذ شكل الرفض والتمرّد والثورة على كلّ الرواسب التي تحول دون تحرّرها ونحتها لكيانها المستقلّ ووجودها المختلف والمتميّز. وتتمثّل أساسا في العادات والتقاليد المتوارثة والأعراف الاجتماعية والأخلاقية المتقادمة في طقوسها ومحظوراتها والتي لم يعد الكثير منها يتماشى وتطوّر أنساق العصر الفكرية والسلوكية في نظرها. ورغم ذلك فإنّ المجتمع يواصل المحافظة عليها ويكرّس العمل بها في الواقع وكلّ تجاوز لها يعدّ خرقا للمقدّس وعلامة انحراف عن الأصيل من القيم والتقليدي من الأعراف.

ورغم إدراك المرأة المثقّفة أنّ الصراع الذي تخوضه وأشكال سلطة المجتمع غير متكافئ، ممّا يحدّ من إمكانات تغييرها لمظاهر تهافت واقعها وتلطيف نظرته لها وحكمه عليها، فإنّها تؤمن بجدوى المحاولة التي تشكّل بدء الفعل وذلك لقناعتها بأنّ التغيير لن يكون سهلا أو آنيا وإنّما يتطلّب مسارا نضاليا طويلا عليها خوضه والمثابرة عليه بملحمية. وهي التي يواصل المجتمع تهميش وجودها وتجريد كيانها من الوظيفي من الأدوار رغم ما تتوفّر عليه من طاقات وإمكانات تضاهي أو حتى تفوق تلك التي يمتلكها الرجل. وهي النظرة الدونية التي تسعى إلى تعطيل فاعليتها وإقصائها مقابل تعميق تبعيتها للرجل ومن ثمّة الإبقاء على سلبية مواقفها وأدوارها في المجتمع.

فالمجتمع يرفض أن يعترف لها بحقّها في التميّز والاختلاف وإنجاز أدوار وظيفية خلاّقة حتّى يُبْقِيَ على وضعها المهمّش. وهذا ما يفصح عنه الدكتور منير لصديقته

رجاء في رواية «زهرة الصبار» في قوله : «أسألك، ألم تفهمي أنّه لا مكان لك في عالم لا يعترف لك بحقك في ارتكاب الخطإ والصواب والخطيئة والمعصية؟ لا يعترف بحقّك في الاختلاف؟ أغلب ما تفعليه تجاهر بما ينافي الحياء(38). فنظرة المجتمع إلى المرأة قيميّة أخلاقية، ترى في سلبية وجودها صلاحا وفي توقها إلى الانعتاق ضلالة. وهي لا تشكّل قضية تثير الانشغال مثلما تحاول أن توهم بذلك وتفصح عنه ليلى في رواية «النار والاختيار» في قولها : «أهلها في كل مكان كتبوا! : المرأة عندنا بلا قضية! لو يدرون أي افتعال على الحقيقة يقترفون. هناك المرأة والقلب والنار والقضية والحاجة والاختيار والخلاص؟ أية تجربة وأيّ امتحان!»(39). وتؤكّد زينب في رواية «المظروف الأزرق» هذا القصور الذي يسم نظرة المجتمع إلى المرأة وحكمه عليها بالاعتماد على أنساق من الفكر متوارثة لا ترى فيها غير الأنثى العاجزة عن تحقيق وجود مستقلّ لها بمعزل عن سلطة الرجل وخارج الأعراف الاجتماعية، والقيم الأخلاقية. تقول : «إن الفكرة التي تحملونها عن المرأة خاطئة جدا. انكم مازلتم تتصورنها كجزء من. . . والقوارير والأسلاب. . .

تلك هي المشلكة، إنّهم لا يفهمون المرأة إلاّ فهما حريميا قاصر دون التفكير والنقاش واعتبارها انسانا يمكنه خوض معارك التطور والبقاء بدون استعمالات الترف والعطور»(40). ولإثبات عكس هذه الصورة التي تميّز التصوّر الآخر للمرأة وتأكيد نقيض المنزلة المتدنيّة التي ينزلّها فيها ستعمد المرأة إلى خوض أشكال من الصراع مع سلطة المجتمع في عدد من تجلّياتها ووجوهها.

أ ـ المرأة والآخر

تنطلق المرأة في مسعى تجاوزها لسلطة المجتمع من مبدإ إيمانها بالحرية السبيل الأمثل لإثبات الكيان وتحقيق وجود أكثر تكاملا «فهي مع حرية الأشياء، كما هي مع حرّية الناس. . .»(41) ولذلك فإنّها لا تكترث لنظرة الآخرين لها وحكمهم عليها بل تعتمد على الثورة على أنواع الرقابة التي يمارسونها عليها والتي تحول دون ممارستها لحياتها بحرية إذ تحوّلها إلى سجن فظيع يجرّد وجودها من المعنى. وهي الثورة التي تفصح عنها صالحة في رواية «رجل لرواية واحدة» في قولها : «الناس، الناس. الناس. الآخرون. الآخرون. الآخرون.

إنّي أمقت هذا الحقّ الذي نمنحه دون وجه حقّ ـ للآخرين يصيغون حياتنا وفق

أهوائهم. يفسّرونها، يزوّقونها... يعرّونها... يفصّلون لها أحجاما وأرقاما ويلبسوننا إيّاها...

يسقط الناس!

يسقط الآخرون

يعيش عقلي

يعيش قلبي

المجد للحرية(42)

وهذه الحرية هي التي منحت المرأة القدرة على المجاهرة بالرأي المخالف في مجتمع لم يتعوّد أن يراها جريئة. وهذا ما تعبّر عنه صالحة في قولها: «أنا امرأة علنية إلى درجة الفضيحة»(43) وكذلك بثّت فيها روح العناد والتحدّي للذات والآخر على حدّ السواء بغية اشتقاق وجود أكمل في مجتمع يواصل تهميش كيانها ويرفض إمكان قيامها بأدوار وظيفية تمثّل علامة تجاوز لأشكال سلطته عليها. وهو الوضع الذي ترفضه المرأة وتدينه وتسعى إلى الحيلولة دون تواصله. تقول رجاء في «زهرة الصبار»: «أنا لا أتحدّى المحيط. لا أتحدّى أحدا. لا أريد أن أثبت شيئا ولا أن أنقضه. أنا أعيش علاقة متميّزة لا دخل للآخرين فيها. بها أتحدّى نفسي أساسا. إذا كنت حريصًا على استعمال مصطلحات الصراع والقوة والتحدّي من قال أنّني لا أخشى نفسي وأقاتل خوفي وضعفي ونزوعي إلى الانصياع لأوامر الجماعة؟ من قال لك أن أحمد لا يلخّص صراعي الأساسي: إلى أيّ حدّ أنا قادرة على الوفاء لنفسي ولما أريد؟ طبعا سيقصمون ظهري بالحكايا الملفّقة تلوكها ألسنة العهر والجبن... سيحكمون عليّ بألف سنة من الوحدة القاتلة الموحشة... لأنّني تجاوزت خطّ النّار في ذاتي، قبل أن أتجاوزه في المحيط... ولكن.. في عناء كبير، كما تعلم، عنيدة الاختلاف عنيدة الهوى، متطرّفة الأخذ والعطاء...»(44).

ويتجلّى نزوع المرأة إلى التحرّر من الموروث والمتقادم من أشكال سلطة المجتمع في رفضها تواصل عدد من العادات والتقاليد التي تعكس علامات دالّة على التخلّف الفكري والحضاري كالتداوي بالطبّ الرعواني وتفضيله على العلم والاعتقاد في كرامات الأولياء والنذر لهم وتفضيل الذكر على الأنثى في إنجاب المرأة وتقرير مصير

الأنثى من قبل العائلة دون استشارتها. وهي العادات والتقاليد التي تحكم حياة المرأة وتعمّق الهوّة بين جيلها المتعلّم والواعي الذي تنتمي إليه وجيل الآباء والأجداد الذي يرى في العادات والتقاليد الجذور التي يجب المحافظة عليها ويحكم على كلّ محاولة تجاوزها بالبطلان خاصّة إذا كان مسعى التجاوز هذا مصدره المرأة. فيعدّ كلّ خروج لها عن العرف والعادة خرقا للمقدّس ومن ثمّة فهو عهر. وهو الحكم الذي يجسّده قول أب زينب في رواية «المظروف الأزرق» : لقد قلّ حياء هذا الجيل»(45).
وهو تقابل في رؤى الجيلين يُعَلّلُ باختلاف المنطق الذي يحكم كلّ منهما إلى حدّ التناقض الذي توضّحه زينب في قولها : «... نريد الثقة فينا، وبلا مبالغة... نريد الحرية، ولكن ليس لدرجة الفوضى والاستهتار بالقيم.. نريد صداقة... وودّا من الأهل والمجتمع.. نريد من يقنعنا بالمنطق.. ويقارعنا بالحجّة... يعني يسمعنا يستمع إلينا... فإن كنّا على صواب أيّدنا... وإن كنّا على خطإ أرشدنا»(46).

وقد عمدت المرأة إلى التحرّر من أعراف المجتمع ورواسب الماضي وما تمثّله من محظورات والانعتاق من نواميس الأخلاق وما تمثّله من محرّمات من خلال ما عبّرت عنه من مواقف رفض وتحدّ تسمها الجرأة ثمّ عن طريق ما أتته من أفعال واختارته من أنماط سلوك ومناحي أخلاق بفضل ما وفّره لها التعليم من وعي وما حقّقه لها الشغل من استقلال مادّي منحاها الثّقة في النفس والقدرة على تقرير المصير بمعزل عن سلطة الآخر التي كان يمارسها عليها الرجل والعائلة والمجتمع بصفة عامّة. فإلى جانب ارتيادها لفضاءات العلم والمعرفة وتردّدها على أماكن الشغل المختلفة والتي كانت إلى زمن استقلال البلدان المغاربية حكرا على الرجل ـ أو تكاد ـ فإنّها اخترقت فضاءات أخرى لا تبيحها لها العادة ولا يقرّها العرف كارتيادها فضاء المقهى مثلما تمثّل ذلك شخصيات ليلى في «النار والاختيار» وسوسن عبد الله في «نخب الحياة» وتردّدها على فضاء الحانة مثلما هو الشأن بالنسبة لشخصية سوسن التي وقع ذكرها. وهو ما يعدّ خرقا للأعراف الأخلاقية والقيم الدينية ويجعل المجتمع يحكم على هذا الصنف من المرأة بالعهر والدعارة بسبب تسجيل حضوره في فضاءات ذكورية غير معدّة لاستقبال جنس الأنثى بالأساس خاصّة وأنّها تختلط في هذه الفضاءات بالرجل وتقيم علاقات ينظر إليها بارتياب لأنّ مجرّد حضور المرأة في مثل هذه الفضاءات المذكورة يعدّ خرقا لسلطة المجتمع وتجاوزا لمحظورات البيئة ونواميس الأخلاق.

ثمّ إنّ هذه المرأة لم تتردّد وقد ضاقت ذرعا بفضاء البيت العائلي وما يمثّله من أعراف وعادات وتقاليد تمثّل أصفادا تحول دون حريتها، في مغادرته للاستقلال بآخر تثبت فيه وجودها وتحقّق توازن كيانها بممارسة نمط حياة جديد مجرّد من كلّ رواسب الماضي الفكرية والسلوكية والعقائدية. وهذا ما تعمد إليه رجاء في «زهرة الصبار» أو أنّها تختار المزاوجة بين فضاء البيت العائلي وآخر خاصّ بها تمارس فيه الحميمي من تجربة الوجود مثلما هو الشأن بالنسبة لصالحة في نصّ «رجل لرواية واحدة».

ولا تتردّد هذه المرأة في السفر إلى خارج البلاد بمفردها لأسباب متنوّعة منها متابعة الدراسة الجامعية كما هو الشأن بالنسبة لجودة منصور في رواية «مراتيج» وحياة في «ذاكرة الجسد» اللتين تلتحقان بباريس. ومنها السياحة نشدانا لتغيير المناخات النفسية المتأزّمة على إثر خيبة عاطفية كما هو حال رجاء التي تسافر إلى انغلترا في رواية «زهرة الصبار» وسوسن عبد الله التي تسافر هي الأخرى إلى ألمانيا في نصّ : «نخب الحياة». فيكون السفر سبيلا إلى النسيان وبحثا عن بدايات جديدة.

كلّ ذلك يمثّل علامات تجاوز المرأة لسلطة المجتمع وكسرها لما تمثّله من قيود تمنعها من ممارسة تجربة الوجود بعنفوان وقد انعتقت من ألوان القهر وأشكال الاستلاب التي كانت تمارس عليها من قبل المجتمع حتى فيما يتّصل بالحميمي من عوالم أنوثتها عاطفة وجسدا. وهي العوالم التي تندرج ضمن المسكوت عنه من الكلام بسبب ما يضفيه عليها العرف والأخلاق من مياسم القداسة التي تجعل الخوض فيها ـ خاصّة من قبل المرأة ـ انتهاكا للمقدّس وخرقا للمحرّمات. وهذا ما تؤكّده ليلى في رواية : «النار والاختيار» في قولها : «إن قضية القلوب عسيرة. من زمان وهي لا تتكلّم فيها لقداستها. فابنة الشرق هي. اندحر الشرق وترك لها تركة غير متناسبة مع العصر لكن لو!! فإنّ كلّ شجاعة ضرورية لمجابهة قلب كبير يذكر بكلّ الأيّام التي مضت والفرص التي ضاعت وذنوب القلوب التي اقترفت وإمكانية التوبة التي أتيحت(47).

غير أنّ كاتبات الرواية في المغرب العربي قد تحدّثن في كلّ ما أنشأن من نصوص عن هذا الجانب الحميمي في الأنثى وهو العاطفة. فكان مدار كلّ النصوص تجربة عاطفية، ممّا يفيد أنّ أولئك الكاتبات قد تجاوزن المقدّس بخوضهن في حديث القلب وعرضهن لنماذج من علاقة المرأة بالرجل.

ب ـ المرأة والحبّ

«هل يمكن للحبّ أن يكون موضوعا لمراهنة ما؟»(48) سؤال أكّدته كلّ النماذج النسائية التي تضمّنتها نصوص الكاتبات المغاربيات لتردّ عليه بالإ يجاب من خلال ما عرضته من تجارب عاطفية عن طريق الاستذكار، ممّا يفيد أنّ الحب مدار نفوس أولئك الكاتبات ونصوصهن الروائية إذ يمثّل أحد شواغلهن الأساسية ومن ثمّة يشكّل أحد دوافعهن إلى الكتابة. فلم يخل نصّ من تلك النصوص الروائية من تصوير علاقة عاطفية أو أكثر. فيكون حديث المرأة عن هذه العاطفة علامة تحوّل دالّة في وضعها باعتبار خوضها في المسكوت عنه من الموضوعات وفنون الكلام باحتشام حينا وبكثير من الجرأة حينا آخر، «لأنّ الحب في قوانين مجتمعنا يعتبر جريمة والمحبّ مجرم يستحقّ الرجم، كما تعترف بذلك زينب في رواية «الظروف الأزرق»(49).

فالمرأة تدرك الحبّ سبيلا إلى تحقيق ذاتها وتوازنها النفسي والجسدي من خلال ما تخوضه مع الرجل من تجارب عاطفية وحسّية تعبّر عنها صالحة في رواية «رجل لرواية واحدة» في قولها : «أنا لست نرجسية، لكنّني دائما معنية في كلّ علاقاتي بالآخرين وبخاصّة الرجال الذين أخوض معهم تجاربي النفسية والاجتماعية بما يحقّق ذاتي»(50).

ثمّ إنّ المرأة تنزّل الحب مرتبة رفيعة تحقّق فيها الاختلاف والتّميز عن العادي من المشاعر لتدرك مصاف المقدّس الذي تفصح عنه رجاء في رواية : «زهرة الصبار» عندما تؤكّد أنّ «للحب حرمة وأكره تشريح جثته كي لا أرى تعفنّه وانحلاله بعد شموخ وروعة»(51) وهو ما تقرّه نعيمة في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة» في قولها : «إنّ أجمل ما في عواطفنا هو خصوصيتها وغوصها في دنيا ذواتنا دون أن تطالها المصابيح الكاشفة»(52) ولذلك فإنّه لا يقدّر في نظرها إلاّ بقدر ما يتركه في النفس من أثر. فتضيف قائلة : «الإنجاز الهامّ على صعيد عواطفنا لا يقاس بالدقائق التي شكّلت ذلك الحدث الهام في حياتنا بقدر ما يقاس بعمق الأثر الذي خلّفته في نفوسنا»(53).

ويسمح استقراء مجمل التجارب العاطفية التي عرضتها نصوص هذه الرواية النسائية باستخلاص تقابل عميق بين الصورة التي رسمتها المرأة الكاتبة لذاتها وللأنثى بصفة عامّة وتلك التي شكّلت فيها ملامح الزجل الأساسية وهو ما يَشِي بالنزعة

الذاتية في كتابة المرأة التي بقدر ما تعمد إلى تقديم الصورة النموذج للمرأة فتبدو مثالية في جمعها للحميد من الخصال وتحلّيها بالفاضل من القيم وإيمانها بالأصيل من المبادئ واقتناعها بصواب رؤاها ونفاذها وقوّة أسانيد مواقفها ورجاحتها فإنّها تعرض صورة متهافتة ـ في أغلب الأحيان ـ للرجل تنعكس فيها مظاهر تخلّفه الفكري وانحطاطه السلوكي ووضاعة ممارساته وبدائيتها ليصير بذلك هو المذنب وتكون هي الضحية، ممّا يكسب معاني إدانتها له وعناصر حملتها عليها صفة المشروعية. فتتوصّل بذلك إلى تحقيق ما تنشده من إقناع للآخر بوجهات نظرها ومن ثمّة تكسب تعاطفه معها فتغيّر نظرته إليها وأحكامه عليها.

فالرجل كما تصوّره أغلب نصوص هذه الرواية النسائية نموذج متهافت. فهو الناكر للجميل والخائن والأناني والاستغلالي والانتهازي مثلما يبدو في نصوص «عام الفيل» و«آمنة» و«المرأة التي استنطقت الطبيعة» و«رجل لرواية واحدة» و«زهرة الصبار» و«نخب الحياة». وهو ذلك الخسيس الذي يرواد والوحش الذي يغتصب الأنوثة والفاقد في أغلب الحالات للحسّ الإنساني. فهو يعشق متى يريد ويتمتّع متى يرغب ليهجر متى يشاء بحثا عن بدايات أخرى. وهي الممارسات التي تقابلها المرأة بكثير من التعقّل والحكمة في التعامل مع واقعها الجديد بعد فشل التجربة. فتكون رمز التسامح والصفح والصبر والتضحية لاعتبارات متعدّدة منها المحافظة على رباط الزوجية ومراعاة الأبناء أو البرهنة على الوفاء لمن تحبّ أو الوعي بأنّ وجود المرأة معرّض لأكثر من تجربة قد تعرف في بعضها السعادة وتعاني في بعضها الآخر المأساة التي تسعى إلى تجاوزها بالسفر بحثا عن النسيان مثلما تعمد إلى ذلك رجاء في «زهرة الصبار» وسوسن في «نخب الحياة» أو الزواج ثانية وبداية حياة جديدة مثلما هو الشأن بالنسبة لرجاء أو صرف النظر عن الزواج بالانغماس في العمل وممارسة بعض الهوايات منها الكتابة كما هي الحال بالنسبة لصالحة المطلّقة في رواية «رجل لرواية واحدة».

كلّ هذا يعكس نزعة انفعالية في تصوّر المرأة للرجل يهيمن عليها التحامل ويلوّنها الحقد والنقمة عليه لأنّه في نظرها المسؤول عن معاناتها والمتسبّب في إخفاق تجاربها العاطفية وانهيار مدائن حلمها السرمدية. وهي رؤية ذاتية تجرّد الكتابة الموقف التي تمارسها كاتبات الرواية من بعدها الموضوعي إذ تلزم الصمت ـ أو تكاد ـ عن

الوجه الآخر للمـرأة والذي يعارض وجهها الملائكي الذي ركّزت على رسـم ملامحه الأساسـية في نصوصـها وكأنّ المرأة الـكاتبة بهذا الموقف المتـجنّي على الرجل تريد أن تردّ على مـا يمارسه عليـها هذا الرجل بـالذات والمجتـمع بصفـة عامّـة من تجنّ يُعلّل تواصل تأزّم بعض أوضاعها، ممّا يجعل ممارسة المرأة لفعل الكتابة لا تصدر في الكثير من الأحوال عن امتلاكها لشروط وعي نقـدي بها بقدر ما تكون نتاج انفعالات الأنثى داخلها وما تعكسه منْ هواجس ذاتية وتعبّر عنه من شواغل المرأة.

ولئن توفّر حديث المرأة عن ذاتها في بعدها العـاطفي على علامات تجاوز عديدة لسلطة الرجل وشـكّل خرقـا من طرفـهـا لموضوع الحـبّ الذي يعدّ من المـوضوعـات المحظورة في العرف الاجتماعي والقيم الأخلاقية والدينية في مجتمعات مغاربية تبقى محـافظة رغم ما تشهده من مظاهر تـطوّر فإنّ ملامح هذا التجـاوز ستتبلور أكـثر عند حديثها عن علاقتها بجسدها ونظرة الآخر الرجل أساسا والمجتمع عموما إليه وتعامله معه.

ج ـ المرأة / الجسد

يكتسب الجسد قيمة أساسيّة في مجـتمعات مغاربية ذكورية تقصر دور المرأة على الجانب الفيـزيولوجي مقصيـة بذلك إمكاناتها الفكرية ونوازعها العـاطفية. فأكـثر ما يُرَى في المرأة هو جسدها ومن ثمّ كـان هذا الجسد مصدر رغبة الرجل وشـبقه. الأمر الذي يعلّل مناحي مـن سلوكه نحـو المرأة تمثّلهـا المراودة حـينا كمـا هو شـأن آمنة في رواية «آمنة» وكذلك صالحة في نصّ «رجل لروايـة واحدة»، حيث تمثل المرأة في كلتا الحالتين مـصدر شهوة يثيـر الجانب الغريزي في الرجل ليكرّس النظرة المتـوارثة للمرأة والتي لا ترى فيها سـوى بؤرة للّذة ويجسّدها الاغتصاب مـثلما تصوّر ذلك هدى في «الغدَ والغضب» وصالحة في «رجل لرواية واحدة» وغـيرها من الشخصيات الروائية. «وعندما تشعر المرأة بأنّها لا تملك سوى جسـدها توظّفه في حالة التمرّد وحالة الإكراه كـأداة عمـل وأداة اشبـاع(54) وكـأنّ «النسـاء هكذا دائـمـا. لا يرين أبـعـد من أجسادهن(55).

وتتجلّى حال تمرّد المرأة من خلال استخدام جسدها للامتاع والتمتّع في عدد من نماذج الرواية النسائية المغاربية وما تزخر به من شخصيات تصوّر انعتاق الجسد وتوقه إلى الاكتمال عن طريق عنفوان اللذة وألق المتعة، ممّا يمثّل علامة تحوّل في وضع المرأة

في المجتمعات المغاربية التي لا تزال تحكمها العادات والتقاليد والأعراف. فحديث كاتبات الرواية عن علاقة المرأة بجسدها وتعامل الآخر المجتمع والرجل أساسا معه يعدّ في حدّ ذاته علامة تغيّر أساسية تجسّد اختراق هؤلاء الأدبيات للمقدّس من خلال الحديث عن المسكوت عنه عن طريق ممارسة فعل الكتابة الذي يمثّل فضاء انعتاق المرأة من ضغوط البيئة وضوابط الأخلاق وأحكام القيم والأعراف.

فالسيّدة المرأة الأرملة في رواية «طريق النسيان» لا تتردّد في الذهاب إلى مقهى السوق ودعوة عشيقها فرج إلي بيتها كي يسكت أوجاع الأنثى فيها وقد الحتدّت وذلك رغم وجود ابنها عبد الحميد معها فضلا عن إقامتها بحومة السواحل أحد أحياء مدينة تونس العتيقة حيث لا تزال سلطة القيم والأعراف تمارس حضورا قويّا. وفي ذلك دليل على التغيير الذي طرأ على وضع المرأة وجعلها تخترق المقدّس من العرف والخُلُق «وقف أمامها بقامته الفارعة لاهثا:

ـ ماذا؟؟ ماذا بك؟؟؟ !!!

قالت وهي تشدّ إليها طرف «السفساري»

ـ كنت معك يوم السبت

ـ يوم السبتلم يعد يكفيني أن أراك مرة واحدة في الأسبوع وفي الشارع

ـ والعمل؟؟

ـ قالت بحزم :

ـ سوف أكون في انتظارك إن كنت تريد ذلك..

ـ أين؟؟؟

ـ في البيت

ـ بيتك؟؟ !

نظر في عينيها مباشرة وهو لا يكاد يصدّق ما يسمع

ـ زنقة السّيدة سمّية؟؟ !!!

ـ زنقة السّيدة سمّية...

ـ والناس. . . ؟؟ كنت دوما تخافين الناس. . .

ـ كنت

ـ واليوم ماذا تغير؟؟

ـ أنا التي تغيّرت. . تغيّرت. . .»(56)

ثم تعبّر سوسن عبد الله في رواية «نخب الحياة» عن فعل المتعة الذي يتماهى وفعل الوجود وهي تخوض تجربتها العاطفية مع ابراهيم وتمارس طقوس الجسد وأفانين اللّذة :

ـ «ومتى نتزوّج ونبني بيتا، وننجب طفلا؟

ـ عندما نعود من رحلة تسكّعنا، عندما أتأكّد أنّك تستحقّ أن تكون أبا لطفلي الذي أحلم به في كلّ لحظة. عندما أتأكّد أنّ كلّ ما فيّ قد عشقك ولن ينقطع عن ذلك.

ـ يكون العمر قد انقضى!

ـ نكون أنفقناه في ارتكاب فعل الوجود، فعل المتعة.

المتعة لا تكون أبدا مشتركة. قد يكون منبعها واحدا، لكنّ الفعل ينجزه كلّ على طريقته.

المتعة واحدة لا شريك لها

كنت أتوهّم دائما أنّه جدير حقّا بأن يقترب من متعتي. كنت أعرف جيّدا أنّنا لن نتمتّع بالطقوس ذاتها، لكنّي كنت أحسّ أنّه الأقرب إلى مشاركتي صنع المتعة ثم ليستمتع كلّ كما يريد، وهم، هراء»(57).

ثمّ إنّ الرجل يعمد بدوره إلى تأكيد ملامح صورة المرأة المتعة من خلال التوق إلى التجربة الحسيّة أو عند تجسيدها. ويعترف المختار جمعية بهذا في رواية «المراتيج» عند حديثه عن الجانب الحسّي في علاقته بجودة منصور يقول : «كنت ليلتها مقرورا أجلس إلى جانب جودة التي يعرف الجميع أنّني حبيبها، ولا أحد يعرف أنّني إنّما اختلي بها لأتلذّذ من جديد بسالف انتصاراتي. كانت المرأة مجرّد مرآة تعكس لي صورتي المشرقة فأموت لذّة»(58).

وكذلك كان شأن زياد الشاعر الفلسطيني والمناضل في صفوف المقاومة في التجربة التي خاضها مع حياة الطالبة الجزائرية بباريس وابنة أحد الشهداء وقد دوّنها شعرا في هذا المقطع من رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي :

«على جسدي مرّري شفتيك

فما مرّروا غير تلك السيوف عليّ

أشعليني أيا امرأة من لهب

يقرّبنا الحبّ يوما

يباعدنا الموت يوما

ويحكما حفنة من تراب

تقرّبنا شهوة للجسد

ثم يوما

يباعدنا الجرح لمّا يصير بحجم الجسد

توحّدت فيك

أيا إمرأة من تراب وحب

سقيتك ثم بكيت وقلت

أميرة عشقي..

أميرة موتي...

تعالي»(58)

غير أنّ جسد المرأة إن مثّل مصدر متعة وإشباع للجانب الغريزي للرجل من خلال ما يحققه له من لذّة حسيّة فإنّه يتحوّل في الحال الثانية التي تقترن بالإكراه والغصب إلى فضاء تمارس عليه أشكال من القهر الجنسي من قبل الرجل حيث الفعل إكراها لا يُنجَزُ عن رضى. فيكون امتهان الجسد الأنثوي واحتقار كيان المرأة من خلال اغتصاب الذكورة للأنوثة بشكل أناني يدرك أحيانا مدى التوّحش بعيدا عن

التناغم والتفاعل فلا تتجاوز نظرة الرجل للمرأة البعد الحسّي إذ يعتبرها مجرّد بؤرة للّذة لا كيانا متكاملا. وهذا ما تصوّره صالحة في رواية «رجل لرواية واحدة» في نبرة إدانة لهذا الرجل الوحش الذي يفترس الجسد الأنثوي دون رحمة وقد فقد الحسّ الإنساني ليدرك مرتبة الحيوان. تقول : «يحدث ذلك في عرض الشارع الرئيسي الفخم الأنيق المعبّد المزروع المعطّر، وهو يغرز أنيابه وأظافره في رقبتي، في بطني، في فخذي، في وجهي.

يمزّقني، ينهشني يغرق في بركة دمي، وأنا أغنّي بسعادة غامرة:

يعيش هذا الرجل السادي! كان ذلك عندما كنت عبدة في المرّات الأولى والثانية والثالثة، يبدأ من الحبّ، وتنتهي كلّ المعاني والصور الجميلة، منذ أن يبدأ الأمتلاك والتوقيع على عقد البيع والشراء الذي بموجبه أمنح جسدي مقابل أن يكون هو سيّدا لهذا الجسد!»(60).

وهذا الامتهان للجسد الأنثوي باغتصابه عنوة من قبل الرجل يُفْقِدُ الممارسة الجنسية الجانب الإنساني الذي من المفروض أن تنبني عليه من خلال تحقّق التفاعل في الفعل عن طريق المشاركة فيحوّلها إلى نوع من العادة التي تولّد الملل ينجزها طرفان غير متكافئين أحدهما الرجل الذي يمثّل دور السيد وثانيهما المرأة التي تقوم بدور العبد الذي لا يملك غير الطاعة حتّى فيما يتّصل بجسدها وما يمارس عليه من قهر يجسّد نظرة الرجل والمجتمع إلى دورها الذي يقتصر أو يكاد على الجانب البيولوجي دون غيره من الوظائف القادرة على الاضطلاع بها لما تتوفّر عليه من طاقات كامنة ومواهب. وهذا ما تعبّر عنه صالحة في نبرة رفض وإدانة في نصّ «رجل لرواية واحدة» في قولها : «رجل يعتلي امرأة ثم يتهاوى كلّ شيء، يبدأ الاعتيادي، المألوف، الرتيب، المكرّر ، المنسوخ.

تملّ المرأة، تضجر، وقد تكره، لكنّها لا تملك أن تقول لا لأنّ العبد لا يعترض على إرادة السيد! يملّ الر جل، يضجر، يكره إمرأته، لكن لا بأس من قهر جسدها كلّ ليلة، وحتى وإن كان له أسطول هائل من العشيقات والزوجات العرفيات والرسميات»(61).

وقد يؤدّي هذا الإكراه للجسد الأنثوي بالمرأة إلى حال الجنون في بعض حالاته

القصـوى مثلمـا تعبّـر عن ذلك زينب في رواية «المظروف الأزرق وهي تتـحدّث عن صديقـتهـا فتحية «كرهت من زوجـها هذه المعـاملة في الليلة الأولى من الزواج. . . وفضّلت أن تهجـر الواقع لتعيش في الخيال. . . وخلّفت وراءها زوجـا مشدوها. . . وأبا يضربهـا كلّ يوم. . . ومجـتمعـا يتّهمـها بالجنون. وكانت نـهاية المطاف مصـحة للأمراض العـقلية. ولم يحاول أحد من الجناة أن يعـرف سبب العلة»(62)، ممّا يعلّل بعض ما أصبحت تشعر به المرأة من نفور من الزواج وكراهية له.

إنّ انشـغال كـاتبات الرواية المغـاربيـة بتصـوير المرأة الجسـد يضع المرأة في ثنائيـة متناقضة أخلاقيا و عمليا .فهي متعة وهي عاهرة. وهي شيء مرغوب فيه وضروري، لكنّها شيء حرام ومرفـوض في الآن نفسه. وهو التناقض الذي يسم في الواقع نظرة المجتمع وبالأساس نظرة الـرجل إليها وموقفه منها. وهو «من غـريب التناقضات التي تكتنف المرأة. هذا الازدواج في جـسمهـا : فهو نجس والعـلاقة الجسدية، لا سيـما خارج مؤسسة الزواج، خطيئة مميتـة أو من الكبائر التي تستحقّ عليها الرجم. وجسم المرأة لكلّ ما يطرأ عليه من عـوارض يعدّ نجسا. مع ذلك فإنّ هذا الجسد نفـسه يتمتّع بأهميّة لا مثيل لها ويحاط بهالات وطقوس والمساس به مساس بتابو الأسرة أو القبيلة وهو انتهاك عقـوبته القتل غسلا للعار في حمى القـوانين أو تساهلها حتّى في البلدان الغربيـة الإشتراكيـة. . . جسم المرأة نجس، مع ذلك هو رأسمـالها الوحيد للحـصول على المال أو لتـأمين الحـمـاية والمسـتـقـبل المسـتـقـرّ وهو وضع تشـتـرك فيـه الزوجـة والبغي. . . »(63).

وهذا التناقض الاجـتماعي والذكـوري في تصوّر المرأة هو الذي يعلّل إدانتـها له مـثلمـا تفـصح عن ذلك هدى فـي رواية «الغـد والغـضب» في قـولهـا : «مـالي أنا ومفاهيم مجتمع يتبجح كثيرا فهو يعيش عهارته وينادي بالطهارة»(64).

ثمّ إنّ المرأة المتعة تجسّد العهر الذي يعدّ من الموضوعات المحرّمة في الثقافة الدينية والعرف الاجـتمـاعي. «وهو موضـوع أبديّ لا يمكن تنحيته لكـنّ الذي يصبح غـير طبيـعي في الثقـافة المغـربية ودالاً على تغـيّر ثقـافي هو أنّ هذا الموضوع لم يبـق سرّيا وغير ثقافي بل أصبح صريحا ومعبّرا عنه وقابلا أن يستهلك رغم أنّه محرّم كموضوع ثقافي في الرواية بالخصوص.

بالإضافـة إلى هذا، فإنّ موضـوع العهارة يـبيّن تغيّـرا في العلاقات الإجـتماعـية

وعـدم قدرتهـا على الاسـتـقرار ممّا يجـعل المرأة والرجل مكـتفـيين بالاتّصـال الظرفي والعارض وغيـر قادرين علي تحديد الاختيـار بسبب طغيان التوتر الإجـتماعي المؤدّي إلى الشك المتبادل وانعدام الضـمانات المتبادلة والتي كان يحقّقهـا المجتمع من قبل من خلال العائلة والحماية ووسائل الإنتاج الإجتماعية(65).

إنّ احتراف المرأة للعهـارة قد يكون أحيانا احترافا متولّدا عن الـفقر وعجزها عن مجـاراة الرجل في المدينة في حيـازة وسائل الإنتاج وتجـسّد ذلك شـخصيـة سالمة في رواية «طريق النسيان» على سـبيل المثـال. ولكن نجد أنّ المرأة ذاتها «تساهم في ترسيخ تلك الظاهرة أحيـانا بوعي ما هو إلا تبرير فاسد تتـوهم فيه، عند ما تملتك ثقـافة ما، أنّ إباحة الجسد إثبات للذات»(66). وهذا ما تعـبّر عنه سوسن عـبد الله في نصّ : «نخب الحـياة» في قـولهـا : . . . «العراء حـرية وانطلاق إلى هناك بلا أشـلاء تعطّل نشـوة الانفلات»(67).

غير أنّ كاتبات الرواية المغاربية قد طرقن موضوع الجسد والجنس بنوع من الحرج فتحدّثن عنه ـ في الأغلب ـ بفنون من التلميح وأمسكن عن تسمـية الأشياء بمسمّياتها : بلاغـة السكوت الدالّ مـقابـل تفضـيل الايحـاء الشـعري حـتّى في أقـصى اللذة. فاسـتعـرن مصطلحـات تحيل على الجنـس أو الغزل أو العـشق أو المأساة، فـضلا عن بعض الكلمـات المشـتبـهـة والإشـارات الغامـضـة التي لا تخلو من الايحـاء بالجنس والدلالة عليـه. ومن ثمّ فقد تـناولن موضوع الجنـس من خلف ستار المحـافظة وتحت وقع مـحظورات البيـئة ومـحرّمـات الدين وضوابط الأخـلاق اعتـبارا لكونه يعـدّ من المسائل المحرّمة في الثقافة الدينيـة وفي العرف الإجتماعي تندرج ضمن المسكوت عنه من فنون الكلام خاصّـة إذا كان مصـدره المرأة. تقول رجاء في رواية «زهرة الصـبّار» معبّرة عن متعة الجسد عند ممارسة الجنس والغرق في اللّذة : «كان يشبّهني بالأرض، يستلقي تحت زياتينها ويضمّ قبضة من قـمحها إلى وجهه. . . يستنشق جلدي الناضج ملحا وعرقا وسمرة ورغبة فيجد فيه رائحة الرغيف. أجزت له السكر بخمور معتّقة. ولقد أرهبـه عتـوّ أنهاري وهزير رعـودي وحزن أمطاري. ولكنه كان يـعلم. . . كان يعلم. . . أنّه الحبّ بلاسـيف ولا صولجـان، سرّي، عادي، لا يُحكَى ولا يـعاد على المسامع»(68).

وتصوّر سوسن عـبد الله في رواية «نخب الحياة» عنفوان الجسد وهو في أقصى

حالات اللّذة في أسلوب إيحاء شعري يتداخل فيه الواقع بالحلم في قولها : «تسلّلت أصابعي، لامست فخذي، فعلمت أنّ الصراع سيكون حربا لن تنتهي.

كلّ جسد سيقاتل من أجل متعته حتّى الدم. سأغتسل بدم المتعة وسأغسله كطفلي.

لم يعد البلاط يئزّ تحتنا بل كان يصرخ.

كنت أحلم بأن ينكسر ونسقط من قمّة متعتنا في الفضاء، ونطير، نسقط من جديد، وإذا بنا في البحر نتلاطم بين الأمواج بأجساد مشقّقة عطشا. ولن نعرف كيف نرتوي. نظلّ نتقاذف ماء المتعة، نتراشق به نرشفه، نبصقه، نمتصّه، نتلمّظه، نسبح فيه ونتخبّط، ثمّ نهتدي ونشرب ولا نرتوي.

نسقط وإذا بنا في الأدغال ننّط على الأغصان الضخمة الغليظة، نقفز، على الجذوع الضاربة في العمق. نجلس القرفصاء، تحت الفيء، نتمدّد على الأوراق العريضة نقضم الثمر الغجري، يغطس هو في جوز الهند المشقّق يمتصّ رحيقه ويأكل لحمه وألتهم ثمر الموز بنهم خرافي ولا نشبع.

نسقط وقد أغرتنا لعبة السقوط. نكتشف أسرار المتعة الهاربة. نركض وراءها، نسعى للإمساك بها ولا ندركها»(69).

إنّ إثارة كاتبات الرواية المغاربية لموضوع الجنس يعكس تغيّرا ثقافيا وإجتماعيا باعتباره لم يبق من المسكوت عنه وغير قابل أن يستهلك كموضوع ثقافي وفي الرواية بالخصوص. غير أنّ لجوء أولئك الكاتبات إلى الايحاء والرمز بدل الإعلان والمباشرة يفسّر تواصل حضور سلطة المجتمع ومحظورات الأخلاق والقيم الدينية بقوّة ممّا يجعل التحرّر منها أمرا ليس باليسير.

غير أنّ نزعة المرأة إلى التحرّر من سلطة المجتمع لا ينفي حضور عنصر العقيدة في كيانها وممارستها للوجود. فهي المؤمنة والقائمة بالفرائض رغم ما توهم به من تحرّر من كلّ الرواسب ومن ثمّ فهي تمتلك قناعتها الدينية التي لا تتعارض ونزعتها العصرية. وهذا ما تجسّده شخصية حياة في «ذاكرة الجسد» في حوارها مع عاشقها خالد الرّسام، وأحد المحاربين الجزائريين في حرب التحرير وصديق والدها يستذكره في قوله : «ذات يوم سألتك : «هل تحبّينني. . . ؟».

قلت :

ـ لا أدري. . . حبّك يزيد وينقص كالإيمان. . . !

يمكن أن أقول اليوم، أنّ حقدي عليك كان يزيد وينقص أيضا كإيمانك. . .

يومها أضفت بسذاجة عاشق :

ـ هل أنت مؤمنة. . . ؟.

صحت :

ـ طبعا. . . أنا أمارس كلّ شعائر الإسلام. . . وفرائضه.

ـ هل تصومين. . . ؟.

ـ طبعا أصوم. . . إنّها طريقتي في تحدّي هذه المدينة. . . في التواصل مع الوطن. . . ومع الذاكرة.

تعجّبت لكلامك، لا أدري لماذا لم أكن أتوقعك هكذا، كان في مظهري شيء ما يوهم بتحرّرك من كلّ الرواسب.

عندما أبديت لك دهشتي قلت :

ـ كيف تسمّي الدين رواسب، إنّه قناعة، وهو ككلّ قناعاتنا قضية لا تخص سوانا. . .

لا تصدّق المظاهر أبدا في هذه القضايا. الايمان كالحب عاطفة سرّية نعيشها وحدنا في خلوتنا الدائمة، إلى أنفسنا. إنّها طمأنينتنا السرّية، درعنا السرّي. . . وهروبنا السرّي إلى العمق لتجديد بطرياتنا عند الحاجة.

أمّا الذين يبدو عليهم فائض من الإيمان فهم غالبا ما يكونون قد أفرغوا أنفسهم من الداخل ليعرضوا كلّ إيمانهم في الواجهة، لأسباب لا علاقة لها بالله. . . !. » أجمل كلامك يومها. . . (70).

وتعبّر ليلى في رواية «النار والإختيار» عن الايمان ذاته وذلك رغم نزعتها إلى التحرّر من رواسب الماضي في ممارسة الوجود والتعامل مع الآخر. تقول : اترك لي إيماني. . . لن ينزل الله لينشئ لنا أو يحارب»(71).

إنّ وضع المرأة داخل الرواية النسائية المغاربية ذات التعبير العربي والدور الإجتماعي الذي تقوم به ويحدّده في الأغلب انتماؤها ذلك والموقف الذي تعبّر عنه إزاء المحظور من القيم والأعراف والمسكوت عنه من الموضوعات ومستويات الكلام «وهذه التناقضات ليست سوى مظهر اختلال ناتج عن عوامل التغيّر الطارئة على المجتمع، التي جعلت المرأة تخرج عن الدائرة التي عاشت فيها إلى حدّ ما، وهذه العوامل تتجلّى في عنصر الثقافة، عنصر العمل والحاجة، وهذان العنصران فتحا أمام المرأة منافذ وعوالم اقتحمتها تارة بإرادة من التحدّي، وتارة إقتحمتها مرغمة أو منساقة دون إرادة»(72).

الهوامش

(1) محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغيّر الاجتماعي، منشورات افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

(2) المرجع نفسه :
(3) خناثة بنونة : النار والاختيار، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1986.
(4) الرواية .
(5) خناثة بنونة : الغد والغضب، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1981.
(6) الرواية .
(7) الرواية .
(8) محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغيّر الاجتماعي، ص 110.
(9) نادرة العويتي : «المرأة التي استنطقت الطبيعة»، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985.
(10) علياء التابعي : «زهرة الصبار»،

(11) فوزية الشلابي : رجل لرواية واحدة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1985،

(12) علياء التابعي : زهرة الصبار.

(13) انظر علياء التابعي زهرة الصبار : ص 116 ـ 117، حيث تقول رجاء: «أنا لا أتحدّى المحيط لا أتحدى أحدا. لا أريد أن أثبت شيئا ولا أن أنقضه. أنا أعيش علاقة متميّزة لا دخل للآخرين فيها. لا أتحدى نفسي أساسا».

(14) أمال مختار : «نخب الحياة»، دار الآداب، بيروت، 1992.
(15) نتيلة التباينية : طريق النسيان، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1993.
(16) ليلى أبو زيد : عام الفيل، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 1983.
.8
(17) المصدر نفسه :
(18) المصدر نفسه .
(19) خناثة بنونة : الغد والغضب.

(20) المصدر نفسه :
(21) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة، . . .
(22) خناثة بنونة : الغد والغضب، . . .

(23) علياء التابعي : زهرة الصبار، . . .

(24) فوزية الشلابي : رجل لرواية واحدة، . . .
(25) المصدر نفسه .
(26) المصدر نفسه .
(27) مرضية النعاس : المظروف الأزرق، . . .
(28) المصدر نفسه .
(29) محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغيّر الاجتماعي، . . .
(30) علياء التابعي : زهرة الصبار، . . .

(31) خالدة سعيد : المرأة التحرر والإبداع، . . .
(32) المصدر نفسه .
(33) مرضية النعاس : المظروف الأزرق، . . .

(34) محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغيّر الإجتماعي، . . .

(35) المرجع نفسه :

(36) فاطمة الراوي : غدا تتبدّل الأرض، مطبعة أميريجيما، الدار البيضاء، ص.

(37) يمكن أن نمثّل للروايات التي تناولت السياسة في بعديها الوطني والقومي سؤالا مهماً من أسئلة متنها بـ: «النار والاختيار» و«الغد والغضب» لخناثة بنونة و«عام الفيل» لليلى أبو زيد» في المغرب الأقصى ثم «مراتيج» لعروسية النالوتي» و«زهرة الصبار» لعلياء التابعي» و«طريق النسيان» لنتيلة التباينية في تونس وأخيرا «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي في الجزائر.

(38) علياء التابعي، زهرة الصبار، . . .

(39) خناثة بنونة، النار والاختيار، . . .

(40) مرضية النعاس : المظروف الأزرق، . . .

(41) المصدر نفسه

(42) فوزية شلابي : رجل لرواية واحدة، . . .

(43) المصدر نفسه .

(44) علياء التابعي : زهرة الصبار، . . .

(45) مرضية النعاس، المظروف الأزرق، . . .

(46) المصدر نفسه .

(47) خناثة بنونة : النار والاختيار، . . .

(48) فوزية شلابي : رجل لرواية واحدة، . . .

(49) مرضية النعاس، المظروف الازرق، . . .

(50) فوزية شلابي : رجل لرواية واحدة، . . .

(51) علياء التابعي : زهرة الصبار، . . .

(52) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة، . . .

(53) المصدر نفسه :

(54) محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغيّر الإجتماعي، . . .

(55) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، . . .

(56) نتيلة التباينية : طريق النسيان، . . .

(57) آمال مختار : نخب الحياة، . . .

(58) عروسية النالوتي : مراتيج، . . .

(60) فوزية شلابي : رجل لرواية واحدة، . . .

(61) الرواية :

(62) مرضية النعاس : المظروف الأزرق، . . .

(63) خالدة سعيد : المرأة التحرر الايداع.

(64) خناثة بنونة : الغد والغضب، . . .

(65) محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغيّر الإجتماعي، . . .

(66) المرجع نفسه .

(67) آمال مختار : نخب الحياة، . . .

(68) علياء التابعي : زهرة الصبار، . . .

(69) آمال مختار : نخب الحياة، . . .

(70) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، . . .

(71) خناثة بنونة : النار والاختيار، . . .

(72) محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغيّر الإجتماعي، . . .

﴿الفصل الثالث﴾

المرأة والسياسية : متاهة جيل وضياع أفق

إنّ انشغال كاتبات الرواية في المغرب العربي بالمسألة النسائية من خلال ملامسة أبرز جوانبها والوقوف عند أهمّ انعكاساتها على وضع المرأة النفسي والاجتماعي والثقافي الأدبي في الزمن الراهن مع استشراف أفق وجود أفضل لها في المستقبل لم يحل دون اهتمام عدد منهنّ بالمسألة السياسية التي عايشن وقائعها وتفاعلن معها وتحمّلن جانبا من آثارها على كيانهن الذاتي والاجتماعي فكانت السياسة عاملا مؤثّرا في مجمل أوضاع المرأة يعكس عدم اقتصار ممارستها لنمط الرواية على التعبير عن همومها الذاتية أنثى تمارس عليها أشكال من القهر وألوان من الاستلاب وأنواع من الحيف من خلال تصويرها لجوانب من تجربتها الشخصية في بعديها العاطفي والاجتماعي وإنّما تتجاوز هذه المما رسة الروائية للمرأة حدود الذّات الضيقة إلى الاجتماعي والسياسي فتتفاعل مع الأحداث وتنفعل بها دون أن تكون فاعلة فيها إذ يبقى الفعل السياسي تنظيرا وممارسة مقترنا بالرجل الذي تربطها به علاقة عاطفية تجعلها لا تسهم مباشرة في النشاط السياسي بل بصفة غير مباشرة من خلال وقوفها إلى جانب الرجل وشحن إرادته. غير أنّها غالبا ما تكون في النهاية ضحية لممارسة الرجل السياسية من خلال ما يتسبّب لها فيه مثل هذا النشاط من آثار سلبية على وجودها ومصيرها. وهذا ما تمثّله نماذج زهرة في «عام الفيل» وجودة منصور في «مراتيج» ورجاء في «زهرة الصبار». وسيأتي بيان ذلك لاحقا.

غير أنّ حضور قضية السياسة في المتن الروائي النسائي يتفاوت من نصّ إلى آخر. فهو محتشم في بعض النماذج الروائية تدلّ عليه علامات مبثوثة داخل متونها شأن رواية «المظروف الأزرق» لمرضية النعاس و«طريق النسيان» لنتيلة التباينية. فيصوّر النصّ الأوّل أزمة العلاقة بين السلطة والإعلام من خلال ما يمارس من مضايقات على مجلة «النهضة» الليبية التابعة للمعارضة ومحرّريها من الصحفيين. «فمرّة تغلق... ومرّة تسحب من الأسواق... وأخرى من المطبعة»(1). ويحقّق في ذات

السياق مع رئيس تحريرها مصطفى الذي تصدر في شأنه أحكام بالسجن تارة مع النفاذ وأخرى مع إيقاف التنفيذ. غير أنّ إيمانه بالمبادئ التي يلتزم بها ويدافع عنها تمثّل الحافز له على الصمود أمام ما يمارس عليه من قهر وعسف. يقول : «لم أكتب إلا وأنا على يقين، من أنّني أستطيع أن أقف في وجههم بثبات وعزم.. وقوّة لا يملكونها. إنّ الحقيقة معي، والباطل معهم. ومن كانت معه الحقيقة كانت أرضيته أصلب، وحجته أقوى.. وعزيمته لا يفلها الحديد..»(2). وهذا ما يعلّل موقف إدانة الكاتبة لقهر السلطة بسبب ما تعمد إليه من مصادرة للحرية حتّى تحافظ على وجودها وتضمن تواصل حكمها. وتكشف عنه الذات الساردة على لسان شخصية الصحفي يوسف في قولها : «ويأخذه حقد على الحكّام الذين يمنعون الأقلام من أن تتنفس ويمنعون الحرية من الانطلاق حفاظا منهم على كراسيهم التي يحسّونها مهدّدة بقول كلمة حق.. أو رجفة قلم صادق...»(3).

وقد تكرّس هذا الموقف الرافض والمدين لممارسات قهر السلطة وقمعها لوسائل الإعلام في هذا النصّ الروائي بتسجيل المرأة حضورها في هذا الحقل الحيوي وإسهامها إلى جانب الرجل بالمقالات في سبيل ترقية المرأة وتوعيتها والنهوض بالمجتمع بجعله يغيّر نظرته لها ومواقفه منها وأحكامه في شأنها. وهو ما تجسّده شخصية زينب التي كانت تكتب المقالات الاجتماعية سرّا بإمضاء مستعار «صاحبة المظروف الأزرق» وترسل بها إلى مجلة «النهضة» وذلك قبل أن تقرّر خوض معركة التحرّر مباشرة وبعيدا عن التستّر بانضمامها إلى أسرة التحرير. فتثبت بذلك أنّها عنصر فاعل لا كيانات تابعا ومهمّشا. وهو موقف يعكس علامة تحوّل دال في وضع المرأة الاجتماعي والثقافي في المجتمع الليبي المعاصر. وهو التحوّل الذي يتأكّد ويتدعّم في نصّ «رجل لرواية واحدة» من خلال شخصية صالحة التي تمارس العمل الصحفي وتتبنّى المسألة النسائية وتدافع عنها من أجل تحرير المرأة وترقية منزلتها الفكرية والاجتماعية.

أمّا النصّ الثاني «طريق النسيان» فقد تضمّن هو الآخر عددا من الإشارات السياسية التي تصوّر واقع تونس المتأزّم في السبعينات وما كان يميّزه من مظاهر اضطراب وأجواء رعب خيّمت على البلاد وتمكّنت من العباد. فخلّفت مشاعر نقمة وغيظ تحمل على السلطة الحاكمة بعنف وتدين انحرافات مسارها. «فقد ذهب

استعمار وجاء آخر. . .(4) وتحوّل زمن الاستقلال إلى «زمن كلب وعيشة كلاب»(5) بسبب «أولاد الكلب»(6) ثمّ «إنّه زمن النهش وزمن العضّ في الجلد واللحم والعظم حتّى يكسر العظم ويمضغ النخاع فتلتقي السن بالسن. . .»(7). وهو لذلك «عهد مخيف أيضا. الكلّ متمسك بمكانه والكلّ يذبح من أجل مكانه»(8).

ويجد موقف الإدانة للسلطة الحاكمة مشروعيته في خيبة أمل الكاتبة وجيلها من الإستقلال الذي خذل تطلّعاتها بأن داس على الأصيل من القيم التي كانت تؤمن بها وتتبنّاها وجيلها : «زمن خذلتنا فيه المثالية والمبادئ والأخلاق الثقافية»(9)، ممّا ولّد داخل هذا الجيل الشعور بالإحباط لعجزه عن تحقيق ما ينشده وتجسيد ما يتطلّع إليه في واقع ما فتئ يشهد مزيدا من التهافت السياسي تتجلّى أبرز مظاهره في الوصولية والانتهازية وتصعيد القمع إزاء الأصوات المعارضة في رفضها واحتجاجها : «نناقش نطالب. نحاسب. نرفض. ماذا نفعل لسياسة مغشوشة حطّموا فيها كلّ مقدّس»(10)، وهذا ما ولّد كراهية هذا الجيل لسلطة الاستقلال وما تميّزت به سياستها من انحراف يكشف عن عمق تناقضها بين القول والفعل ممّا أفقدها المصداقية في نظر الشعب وجعلها تمثّل الامتداد للاستعمار لا القطيعة معه. وهو الواقع الذي تفصح عنه كاتبة نص «طريق النسيان» على لسان عبد الحميد أحد شخوصها، في قوله : «أنا أكره السياسة لأنّها طبيخ داخلي وبصفة خاصّة طبيخ بلدان العالم الثالث. لها نكهة معينة يعرفها المختصّون في هذا الميدان فقط. هم يطبخون السياسة حسب ميولاتهم وحاجياتهم ورغباتهم ويختارون لك ولي، يختارون لنا جميعا ما نأكل، قد نصاب بالمغص أو بالسيلان أو بالحمى، تلك مشكلة أخرى»(11). ولا تتردّد الكاتبة في إدانة أشكال القهر التي تعمد إليها السلطة للتصدّي لمعارضيها وهم الذين يشكّلون الأغلبية فـ«الرافضون كثرة، ولكن، بعضهم في السجون وبعضهم هرب إلى المساجد، وبعضهم اغترب في موطنه وكثير منهم خيّر الجنون على الألم، ألم المظالم التي اقترفت وتقترف مع كلّ طبخة سياسية. . .»(12).

ولئن عبّر هذان النصان «المظروف الأزرق» و«طريق النسيان» عن المسألة السياسية بشكل محتشم عبر فنون من الكلام تزاوج بين التلميح والتصريح إلى حدّ التداخل فإنّ الملامسة السياسية للواقع تمثل بأكثر جلاء وتتخذ شكلا أعنف في ثلاثة نصوص أخرى من المدّونة الروائية النسائية في المغرب العربي. وهي : «مراتيج» لعروسية

النالوتي و«زهرة الصبار» لعلياء التابعي و«ذاكرة الجسد» لاحلام مستغانمي. فقد ركّزت كاتباتها على تصوير مظاهر الأزمة السياسية وانعكاساتها على مختلف الأوضاع وما كان لها من تأثير على الفئات الاجتماعية المختلفة بطرحهن إشكالية العلاقة بين المثقّف والسلطة والتعبير عن موقف يدين هذه الأخيرة وما تعمد إليه من ممارسات سلبية في تعاملها مع الرأي المخالف الذي تعدّه دوما معارضا ومن ثمّة فلا تتردّد في احتوائه أو إسكاته عبر ألوان من الترهيب أو فنون من الترغيب ممّا يفيد أنّ سلطة الاستقلال في بلدان المغرب العربي قد خيّبت أمل الفئة المثقفة وغيرها من الفئات المستضعفة والمستغلّة والتي أسهم بعضها في صنع الاستقلال بمشاركته في النضال ضدّ المستعمِر. وهذا ما تجسّده شخصية خالد في نصّ «ذاكرة الجسد» وقد وجدت نفسها مقصية ومهمّشة زمن الاستقلال فاختارت الغربة والاستقرار في بلد المستعمِر الذي كانت تقاومه من أجل الجلاء عن الجزائر.

ثمّ إنّ هذا الجيل من الكاتبات اللاّتي خيّب الاستقلال تطلّعاتهن شهد عديد الانكسارات القومية التي عرفها العرب كهزيمة حرب 1967 واجتياح اسرائيل للبنان في صيف 1982 تنضاف إليها عديد الخيبات الوطنية الناجمة عن فشل اختيارات القيادات السياسية في المغرب العربي لأنظمتها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وتمثّل لبعضها بتجربة التعاضد في تونس في الستينات والثورة الزراعية والثقافية في الجزائر مع مطلع السبعينات. وبذلك فقد طالت انعكاسات تلك التجارب الفاشلة هذا الجيل من الكاتبات اللاّتي شاهدن ما شهدته بلدانهن من أزمات سياسية واضطرابات اجتماعية قابلتها الأنظمة الحاكمة بالعسف والقهر، إذ تمّت على مدى السبعينات والثمانينات محاكمات لليسار والنقابيين وأصناف أخرى من المثقّفين والفئات الشعبية مورست عليهم جميعا ألوان من التعذيب وفنون من القهر جعلت هذا الجيل المثقّف الذي تنتمي إليه الكاتبات يدرك معنى امتداد القهر الاستعماري من خلال ما تعمد إليه سلطة الاستقلال من ممارسات تتماهى وتلك التي كان يسلكها الاستعمار. فكان احتداد شعور هذا الجيل بالضياع بعد أن أجهضت أنظمة الاستقلال تطلّعاته. وبذلك فـ«قد بدأ هذا الجيل في تلقّي الضربات منذ اللحظة التي بدأ فيها وعيه في التفتّح على الذات، وعلى الواقع الخارجي معا»(13). ويعلّل كلّ هذا النعوت السلبية التي يصف بها أفراد هذا الجيل زمن الاستقلال ـ ويخصّونه بها، من ذلك ما تعبّر عنه الذات

الساردة في نصّ «مراتيج» في قولها : «إنّه زمن مرّ ولا تلتف! زمن ممنوع التجوّل والتحوّل ورفع العقيرة بالنداء.

يا لهذا الزمن المعضل، يعيينا اللهاث وراء الإمساك بتلابيبه. . . وكلّما قاربنا لمس بعض من شعرات ذيله، تحوّلت إلى أشواك تتناسل على كامل مساحة أجسادنا. . .»(14).

ثمّ إنّ جيل هؤلاء الكاتبات قد وقف عند الهوّة العميقة القائمة بين واقعه في تهافته المتعدّد الوجوه وبين المبادئ المثالية التي تلقّاها في مختلف مراحل التحصيل وجسّدتها له رسومات المدن الفاضلة لأفلاطون والفارابي وإخوان الصفاء وغيرهم. ولذلك فقد كانت صدمة الواقع له عنيفة الوقع فكرا ووجدانا ممّا ولد في داخله شعورا بالإحباط فتعمّق إحساسه بالضياع لفقدان الأفق وضوح المسالك فضلا عمّا كان يشكوه من ازدواجية ثقافية نجم عنها انفصامه اللغوي.

وتشترك هذه الروايات الثلاث «مراتيج» و«زهرة الصبار» و«ذاكرة الجسد» في كون النماذج المثقّفة التي تخوض صراعها مع السلطة تنتمي كلّها إلى الوسط الطالبي. فالمختار جمعية وجودة منصور في «مراتيج» طالبان تونسيان يتابعان دراستهما في جامعة السوربون الجديدة بباريس. أمّا أحمد وعادل ورجاء في «زهرة الصبار» فهم طلبة يساريون يواصلون دراستهم بدار المعلمين العليا بتونس وأخيرا نجد خالد وحياة في نصّ «ذاكرة الجسد» طالبين جزائريين الأوّل يمارس الرسم بعد أن تخرّج في أحد معاهد الفنون الجميلة بباريس والثانية تتابع دراستها بإحدى جامعات العاصمة الفرنسية.

واللافت للنظر أنّ المرأة المثقّفة الطالبة في هذه النصوص المذكورة لا تسهم مباشرة من خلال العلاقة العاطفية التي تربطها بالرجل فلا تكون فاعلة في السياسية بقدر ما هي منفعلة وهي لا تسهم في تشكيل الفعل السياسي بقدر ما تتقبّل انعكاساته السلبية غالبا على وجودها الذاتي بانتهاء العلاقة التي تربطها بالرجل الذي يمارس النشاط السياسي إلى الفشل الذي يصبح مضاعفا عند ما تنضاف إليه الخيبة التي يؤول إليها النضال. وهذا ما يضخّم معاناة هذا الجيل من الكاتبات في بعديها الذاتي والموضوعي.

ففي نصّ «مراتيج» توحّد الأزمة السياسية والاجتماعية التي كانت تمرّ بها تونس في السبعينات بين مختلف فصائل الطلبة التونسيين الذين يتابعون دراساتهم العليا بالجامعات الفرنسية فيلتقون في إحدى قاعات جامعة السوربون الجديدة بباريس ويتدارسون مختلف جوانب الوضع بالبلاد فيحرّرون لوائح التنديد بممارسات السلطة القمعية أثناء أحداث 26 جانفي 1978 وما نجم عنها من ضحايا واعتقالات ومحاكمات شملت المثقفين والنقابيين والفئات الشعبية المقهورة. وهو الموقف الذي تعبّر عنه الذات الكاتبة في قولها: «كان لا بد أن يسقي دم نظيف تربة البلاد، لكي تينع هذه الشجرة الجديدة من بين أكوام الأحجار وتراكمات الزنك والحديد.

شجرة نابتة منذ زمن طويل، لم تعط الفرصة لكي تعرف نفسها وتتأكّد من طبيعة الثمرة التي ستحبل بها، ومنذ زمن طويل لم ترتفع شبرا على مستوى الأرض، فكلّما حاولت عصفت بها رياح الشرق والغرب فإذا هي انحناء مستمرّ لا انتصاب له»... (15).

فأزمة البلاد أنست هؤلاء الطلبة التونسيين خلافاتهم وصراعاتهم الايديولوجية وجعلتهم يتّحدون في مواجهة العدّو المشترك الذي تمثّله السلطة القاهرة خاصّة وقد احتدّت وطأة هذه الأزمة التي طالت دون أن تلوح في الأفق بشائر خلاص: «هذا البلد الحامل دوما، يستحمّ بطنه في مياه المتوسط ما إن يلامسه المدّ حتى يطوّقه الجزر... هذا الحمل متعب وطويل وكأنه جمد في شهره السابع، يا لهذا الشهر الذي لم يعد شهرا!!(16).

غير أنّ ما نتبيّنه من مناقشات الطلبة حول السبل الكفيلة بإخراج البلاد من وضعها المتأزّم هو غياب امتلاكهم للبديل السياسي والاجتماعي الذي يشير إلى مسالك الخلاص من الأزمة وتجاوز آثارها السلبية على البلاد ممّا يجعل نضالهم يأخذ شكل الاحتجاج الذي لا يتجاوز القول إلى الفعل.

وتعمد علياء التابعي في رواية «زهرة الصبار» إلى تصوير ذات الأوضاع المتأزّمة لتي طبعت واقع البلاد التونسية على مدى السبعينات ومطلع الثمانينات بالتركيز على أجواء القهر والعسف السائدة بها والكاتمة لأنفاس العباد، «تعرف البلاد مقلوبة، هرف إلى الناس الكّل تتحرك بالصانتي»(17). ثمّ من خلال تصويرها مشاهد دماء الضحايا الذين سقطوا في المواجهات التي تمّت يوم الخميس 26 جانفي 1978 بين

الجماهيـر الثائرة وقوات الأمن الداخلي التي وقد شـعرت بخطورة الأحداث والموقف استنجدت بقـوات الجيش التي أعطيت لها أوامر اطلاق الرصـاص وحصد الأرواح :
«. . . لاحت لي الخوذات السود تحـاصر جموعا متلاطمـة تصرخ. . رأيت الهراوات ترتفع في الهـواء، فتـنفجـر الوجوه وتسـقط أجـساد تتلوّى علـى الإسفلت كـيمـا في السينما. . .(18)، . . . صعب عليّ تصوّر منظر الدم وهو يلطخ جذوع أشجار تطلى في العادة بالجير الأبيض. . . يصبـغ شوارع اعتـادت الثرثرة والانتظار. . .(19). . . ورأيت الجيش يخرج من ثكناته ويصوب البنادق نحو صدري. .(20)، ثمّ هوى على المدينة سكون متوتّر حزين. . لا يسيـبوا لا من كفر. . لا من سلم. . وانطبقت المدينة على أبنائها الذين لاذوا بـرحمها كـالمصيدة إذ أغلقت منافـذها عليهم وأخرجـوا منها جثثا أو مقيّدي الأيدي. . لم نعرف أبدا عدد من ماتوا وإن تحدّث اناس عن شاحنات عسكرية تتّجه ليلا نحو الجلاز»(21).

وتكـشف الكاتبـة عـن وقـع هـذه الأحـداث في النفـوس وآثـارها السلبيـة على البلاد بعد أن سادت حال من الترقّب والرعب ممّا قد يأتـي به الغد. تقول : «الخميس المشؤوم شطّر أدمـغتنا إلى نصفين وفتّت خـريطة البلاد. . . كلّ لاذ بشلو من الأرض يطلب فيها الأمان والله وحده يعلم ما يدّخره لنا الآتي من دماء ودموع. . »(22).

ثمّ تعمـد إلى تضمين نقلهـا للأحداث المأسوية التي عـاشتهـا البلاد التونسـية في تلك الفترة مـوقف إدانة صريح وعنيف للسلطة الحاكمة وما اخـتارته من طرق عسف وقهر لصـدّ غضب الجماهير وإخمـاد ثورتها على مظاهر فسادها وجورها وترهيـبها. فتعبّر الكاتبة عن رفضها لما اختاره النظام من سبل لمعالجة الأزمة وحنقها على ممارساته الفظيـعـــة واللاانسـانيـة إزاء أبناء الوطن. تـقـول : «لم نفـهم، ولم نقبـل أن يلعلع الرصاص في وجه التونسيين سكننا شعـور بالمهانة لا حدّ له. كأنّما أكلنا لحمنا ولكناه وبصقناه على الأرصـفة. .(23). . . «عـلاش؟ آش صادهم؟ مـا تغـيضـهم بلادهم؟ ثقبوها بالرصـاص كي الكسكاس. . »(24). وهي في سياق إدانتهـا للسلطة الحاكمة لا تتردّد في نعتها بالتحايل والزور والغباء لقصر نظرها في رؤية الأشـياء وعجزها عن تصوّر عواقب ما تتّخذه من قـرارات وتأتيه من ممارسـات : «الكذّابين. . . البهايم إلي يقودوا فـينا من وذنينا»(25). ولعلّ مـا شجّع السلطة على تكـريس سيـاسة قـمعـها وجورها اسـتكانة الشعب ورهبـته ممّا قد تلحـقه به من أذى إن هو خرج عن طوعـها

وأعلن معارضته لهـا باعتبار أنّ «أيّ شعب لـم يجهز على قضبان قـفصه، فهو لا زال سجين نفسـه، لا يستطيع أن يحقّق أيّة حرّيـة، فموته قريب منه. وهو لا يجـهز عليه ليبدأ الحيـاة، حيـاته هو : لقد مات الـدم، مات الدم!!»(26). ولذلك فـإنّ رجاء عندما تسـأل عادل عن «أي لعنة أصـابت هذا الشعب فلم يعـد يعرف بركـة الضحك وآداب الجلوس والكلام» يجيـبها بقـوله : «الذنب على من لا يستطيع الحـديث إليهم بلغـتهم. واحـد فقط عرف كـيف يحكمـهم بالكلوخ. والكلّ يريد تحريـكم كالبـيادق لغرض.. لسرقـة، لسطو، لتكسير خليقة صاحـبو، للجعجعة، للتـصفيق..»(27).
وكلّ من يبدي رفضا ومعارضة يعتـقل وتمارس معه فنون من التعذيب في أقبية وزارة الداخليـة وفي بعض الأماكن الأخـرى التي ينقل قبل أن يقع نقـله إلى أحد السـجون التي لا يسلم فـيهـا من الامتهـان والتعـذيب ذاتا وجسـدا. وهذا ما تدينه الكاتـبة من خلال تصويرها التجارب التي عرفتها شخوص روايتها ذات الانتماء اليساري والمصائر التي انتهت إليها. فأحمد الذي قضّى ثلاث سنوات ونصف في السجن ذاق فيها شتّى أشكال التعـذيب والمعاناة انتـهى إلى السقوط السـياسي بإمضـائه على شهادة اعـتراف مقابل الإفراج عنه. أمّا سامي الذي اعتقل بسجن برج الرومي ببنزرت فقد اضطرّ إلى الانتحار بـعد أن اعتُدِيَ عليه بـالفاحشة أمام مـرأى الجميع من قبل أحـد سجناء الحق العام. بقي عادل الذي «فقـد أسنانه الأمامية في اليوم الخامس من إعـتقاله، والقدرة على المشي بعد مـروره بالفلقة. اجراءات الاحـتياط كـانت تفرض عليهم إجـباره بين علقـة وأخـرى على المشـي. فـوق خـرق مـبلّلة كي لا يفلـق جلد رجليـه ولـكنّهم أهملوها(28) وقـد غـادر السـجن مـصـابا بالسكري وتحـوّل عن قـراءاتـه في الفكر الماركسي إلى قراءات في أصول الدين.

وأخيرا نجـد رجاء حبيـبة أحمد وزوجة صـديقه عادل لاحقا تـضطرّ إلى ملازمة الصـمت والتـوقّف عـن أيّ نشـاط ضـمن التنظيم اليسـاري الذي تـنتـمي إليـه بعـد التحذيرات التي وجّهها لها أعوان السلطة. فتبقى ترصـد أحداث الواقع عن كثب دون أن تساهم فيـها مباشرة. وهي الـتي دخلت هذا التنظيم اليساري حين اكتـشفت الهوّة السحيقة التي تفـصل الواقع عمّا صوّر لها في عائلتها وفي محيطها وكانت بشكل ما تنتقم من أبيها وثروته وأمّها وتاريخها التركي المجيد، على حدّ قولها(29).

وترى الكاتبة من خـلال تجارب شخـوص روايتها والمـصائر التي انتهت إليـها أنّ الاختلاف مع النظـام لا يعني أنّها أقلّ وطنية منه. بل قد يكون العكس هـو الصحيح.

وتكشف أنّ أشدّ مـا يخيف السلطة هو الفعل وذلك في قـولها : «نحن نتاج طبـيعي للحزب الحاكـم، أبناؤه غير الشرعيين، ربّمـا ولكن أبناءه على أيّة حال. ما يخـيفهم ليس الكتاب وليس القول واللغـو. . ما يخيفهم الفعل. أن تلتـقط الحجارة من السكة الحديدية قرب باب عليوة وتقذف بهـا النوافذ والرؤوس. . . نلوم الحزب الحاكم لأنّه يطمس فروقنا ويفرض علينا مقاييس موّحدة للوطنية ونموذجا تجاوزه الواقع»(30).

غيـر أنّ الكاتبة في نقـدها للنظام الحاكم وإدانتـها للمـتهـافت من ممـارستـه بعد تعـريتها وفـضحـها لا تتـردّد في نـقد المعـارضـة التي يمثّـلها اليسار الذي تنتـمي اليه شـخـوص الرواية وذلك بالتـركـيز عـلى عـدم وعـي هـذا اليـسـار بما فـيـه الكفـايـة بالفـوارق النـوعـية القائمـة بـين المجتـمـعات التـي نشـأت فـيها الشـيوعـية وتبلورت مذهبا وبين تلـك التي انتقلت إليـها الشيوعية وتبنّت مبادئهـا وأنساقها النظرية. وهـو ما تكشف عنه رجـاء في الرواية في قولها، «. . . الواقع زاخـر، متـفجّر، مـختلط، ونحن نريده آليا خاضعا لمعادلات صيـغت في الصـين أو الاتحاد السوفياتي أو ألبانيا، وليس لنا أدنى شرف فـي نحتها، بـل شرفنا في ترديدها وعبـادتها ـ عادل بصـراحة، أكره الغبـاء واليسار عندنا غبيّ الآن وأخشى يوم المراجعـة والحسابات. . . يوم نذرف الدمع على الوقت المهدر في الجدل العقيم والولاءات الزائفة. . .(31).

ولعلّ تهـافت النظام الحاكم من جـهة وافتـقاد اليـسار للبديل الإصـلاحي الملائم للمرحلة المـتأزّمة التي كـانت تمرّ بها البـلاد التونسيـة في السبعـينات
وعجـزه عن تحقـيق نوع من المعادلـة بين منظوراته النظرية ومعطيـات الواقع من جـهة ثانية هو الذي يعلّل الموقف الذي انتهت إلـيه الكاتبة وعبّرت عنه على لسان شـخصية رجـاء في قـولهـا : «بدأنا نخـرج عن المعـادلة الاليـة للحكم لـنعلن الولاء للأرض، للوطن، لهذه الرقـعة الصغيرة الـتي لا تكاد ترى على الخريطة لم نعد ننتظر شـيئا من الحكم. . . استـوى الحال»(32). فـيكون الوطن في وعي الكـاتبة فـوق كلّ اعـتـبـار سـياسي أو انتـماء في حين أنّ أنظمـة الحكم تذهب ريحـها وكـذلك الايديولوجيـات السياسية تتحوّل وتتغيّر فيتبلور بعضها ويمتّد وينحسر بعضها الآخر ويتلاشى.

وهذا الهاجس الوطني هو الذي يمثّل المدار الذي تشكّل في ضـوئه الكاتبة أحلام مـستـغـانمي عـوالم روايتهـا «ذاكـرة الجـسد»، وهي تلامـس الواقع السيـاسي لجزائر الاستقلال في كثير من الجرأة والعنف ووضوح الرؤية.

فقد عمدت الكاتبة إلى رصد مظاهر تأزّم الواقع السياسي لجزائر السبعينات وما نجم عنه من أوضاع متردّية شهدت مزيدا من الاحتداد على مدى الثمانينات ممّا ضاعف المخاطر التي أصبحت تتهدّد البلاد وتلوح علامات منها في الأفق تَشِي بقرب انفجار الوضع ودخول البلاد في مرحلة دقيقة لا يمكن التنبؤ بما قد يحصل فيها من أحداث فاجعة ممّا يتطلب في نظر الكاتبة تضافر كلّ الجهود لتجنّب المصير الدامي بنبذ كلّ الخلافات وتجاوز كلّ أشكال الصراع في سبيل إنقاذ الوطن. تقول : «الآن نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر ولم يعد في وسعنا إلاّ أن نتوحّد مع الجمر المتطاير من فوهته، وننسى نارنا الصغيرة. . .

اليوم لا شيء يستحق تلك الأناقة واللياقة. الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق. . .»(33).

ثم تقوم الكاتبة بمقارنة بين جزائر اليوم المستقلّة وجزائر الأمس المستعمَرة، تخلص منها إلى التأكيد على أنّه لا شيء تغيّر، بل لعلّ الأوضاع ازدادت سوءا عمّا كانت عليه زمن الاستعمار، فقد «كان الوطن في صيف 1960 بركانا يموت ويولد كل يوم. وتتقاطع مع موته وميلاده أكثر من قصة، بعضها مؤلم وبعضها مدهش»(34). ثم أصبح هذا الوطن زمن الاستقلال «سجنا لا عنوانا معروفا لزنزانته، لا إسما رسميا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه»(35). وتؤكّد أنّ ممارسات سلطة الاستقلال هي الامتداد لتلك التي كان يأتيها المستعمر بل لعلّها أشدّ عسفا منها وقهرا. فخالد بطل الرواية الذي كان يسجن بتهمة مقاومة الاستعمار يعتقل الآن في زمن الاستقلال ويحقّق معه للاشتباه في أمره أي أنّ ذات الثورة التي ناضل في صفوفها زمن الاستعمار هي التي تضايقه في الزمن الحاضر وقد تمّ الاستقلال، من خلال ما تمارسه عليه من قهر واستلاب كان يخضع لهما زمن الاحتلال. وهو ما يعكس إدانه الكاتبة لقيادة الثورة زمن الاستقلال. فبدل أن تكرم المخلصين من أبنائها الذين أسهموا في صنعها قصد مقاومة المحتلّ وتحرير الجزائر فإنّها تعمد إلى امتهانهم بممارسة ذات أشكال العسف والاستلاب التي كانت تستهدفهم من قبل المستعمِر فتكون الوجه الآخر له في الزمن الحاضر، ممّا يجعل الماضي يتماهى مع الحاضر ويكون الاستقلال صوريا إذ يمثّل استعمارا جديدا لعلّه أشدّ عنفا وقسوة. فسجن «الكديا» بمدينة قسنطينة الذي كان ينقل إليه المستعمر المجاهدين عام 1945

ليحقّق معهم ويمارس القهر والتعذيب عليهم لا يزال قائما ليؤدّي ذات الممارسات. فإليه يقاد خالد أحد قدماء المجاهدين فجرا في شهر جوان 1971 وهو معصوب العينين ليحقّق معه وهو المشتبه في أمره من قبل سلطة الاستقلال ممّا ولّد في نفسه شعورا عميقا بالمرارة لما تشهده الثورة من انتكاسات خيّبت أمله وجيله بانحرافها عن المبادئ التي ناضلت من أجلها وإجهاضها للتطلّعات التي كانت تبشّر بها. يقول : «. . . هل توقّعت يوم كنت شابا بحماسه وعنفوانه وتطرف أحلامه، أنّه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيب كهذا، يجرّدني فيه جزائري مثلي، من ثيابي. . . حتّى من ساعتي وأشيائي، ليزجّ بي في زنزانة (فريدة هذه المرة) زنزانة أدخلها بإسم الثورة. هذه الثورة التي سبقت وجرّدتني من ذراعي»(36).

ثمّ لا تتردّد الكاتبة في تعرية مظاهر الفساد التي طبعت فترة حكم الرئيس الراحل هواري بومدين. فقد أهدرت الكثير من الأموال في سبيل الدعاية له كان الأجدر أن توظّف في عملية بناء جزائر الاستقلال وتحقيق نوع من الرفه لشعبها الذي عانى الكثير من البؤس وكابد أصنافا من الحرمان. وقد تجرأت الكاتبة على فضح ممارسات ذلك النظام الحاكم القمعية من خلال تعمّد قائد الثورة آنذاك وقد تواطأ مع أعوانه من مجاهدي جبهة التحرير الوطني الجزائري محاكمة رفاقه في النضال الذين يختلف معهم في الرأي ويتصوّر معارضتهم خطرا على بقاء حكمه واستقراره. فالكاتبة تدين مظاهر الميوعة التي طبعت مسار الثورة الجزائرية بعد الاستقلال وما تميّز به ذلك المسار من علامات انتكاس تجلّت أساسا في محاكمة ثورة اليوم لثوار الأمس من أبنائها والتفنّن في التنكيل بهم إلى حدّ التصفية. وهذا ما تكشف عنه الكاتبة في قولها : «. . . في سنة 1969، وفي عزّ الفراغ والبؤس الثقافي الذي كان يعيشه الوطن، اخترع أحدهم في بضعة أيام أكبر مهرجان عرفته الجزائر وافريقيا، وكان إسمه المهرجان الإفريقي الأوّل. دعيت إليه قارّة وقبائل إفريقية بأكملها لتغنّي وترقص ـ عارية أحيانا ـ في شوارع الجزائر لمدّة أسبوع كامل على شرف الثورة! كم من ملايين أنفقت وقتها، على مهرجان للفرح ظلّ الأوّل والأخير. وكانت أهمّ إنجازاته التعتيم على محاكمة قائد تاريخي. كان أثناء ذلك يستوجب ويعذّب رجاله في الجلسات المغلقة بإسم الثورة نفسها. ودون أن تكون لي صداقة ما بذلك القائد الذي كان اسمه الطاهر أيضا. ولا أيّ عداء خاصّ لذلك الحاكم، الذي كان يوما مجاهدا وقائدا

أيضا بدأت أعي لعبة السياسة، وشراهة الحكم. وأصبحت أحذر الأنظمة التي تكثر من المهرجانات والمؤتمرات.. إنها دائما تخفي شيئا!!(37).

ثم تدين الكاتبة المستفيدين من الاستقلال من رجال الطبقة الحاكمة دون حقّ لما يتميّزون به من نزعات وصولية وانتهازية فضلا عمّا يحوم حول ماضيهم من شبهات وما يكتنف حاضرهم من غموض. فسلطة الاستقلال لم تكن عادلة في توزيع امتيازاته بحكم أنّها لم تنصف المستحقّين من المجاهدين الخلّص ويمثّل خالد نموذجا لهم في حين أنعمت بالامتيازات المتنوّعة على فئات أخرى استغلّت دماء الشهداء الأموات واغتصبت حقوق المجاهدين الأحياء بتواطؤ مع السلطة وتشجيع منها. فالكاتبة تدعو إلى إعادة الاعتبار لشهداء الجزائر وعائلاتهم وكذلك للمخلصين من المجاهدين الذين لم ينصفهم الاستقلال فعاشوا الغبن والحيف ولم تشهد أوضاعهم تحسّنا مثلما كانوا يأملون بل وعلى النقيض من ذلك فقد استبعدتهم وحكمت عليهم بالهامشية ليستفيد من ثمار الاستقلال أناس متهافتون تعدّد الكاتبة مظاهر تهافتهم، في قولها : «ها هم هنا...

كانوا هنا جميعهم. كالعادة.

أصحاب البطون المتفخة.. والسجائر الكوبية... والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه، أصحاب كل عهد وكل زمن. أصحاب الحقائب الديبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة وأصحاب الماضي المجهول.

ها هم هنا..

وزراء سابقون.. ومشاريع وزراء... سرّاق سابقون.. ومشاريع سراق. مديرون وصوليون.. وصوليون يبحثون عن إدارة. مخبرون سابقون.. وعسكر متنكرون في ثياب وزارية.

ها هم هنا..

أصحاب النظريات الثورية.. والكسب السريع. أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع.

ها هم هنا.. مجتمعون دائما كأسماك القرش. ملتفون دائما حول الولائم المشبوهة.. أعرفهم وأتجاهل..»(38).

ثمّ تعمد الكاتبة إلى نقد الكيفية التي تمّ في ضوئها تبنّي النظرية الاشتراكية وتطبيقها في الجزائر تحت إسم الثورة الزراعية والثورة الثقافية فتحكم عليها بكونها ثورات زائفة لأنّها شكلية تفتقد المبادئ الأصلية التي مثّلت أسس الثورات العالمية الكبرى، بحكم أنّها مستوردة ومسقطة على واقع الجزائر الحديث لا منبثقة من خصائصه أو متكيّفة معه ولذلك لم يقع استيعابها بالشكل المناسب ولا تطبيقها بالطريقة المثلى ومن ثمّة نجمت عنها عديد الانعكاسات السلبية بدل أن تحقّق ما كان مرجوّا منها من نفع. وهي لذلك لا تتجاوز في تصوّر الكاتبة الادّعاء لأنّ الثورة الحقيقة هي التي تقطع مع التبعية للآخر في شتّى الميادين لتعتمد على قدراتها الذاتية. وهو الموقف الذي تعبّر عنه الكاتبة في قولها : «فكيف يمكن لإنسان بائس فارغ، وغارق في مشكلات يومية تافهة ذي عقلية متخلّفة عن العالم بعشرات السنين، أن يبني وطنا، أو يقوم بأيّة ثورة صناعية أو زراعية أو أيّة ثورة أخرى.

لقد بدأت كلّ الثورات الصناعية في العالم من الإنسان نفسه ولذا أصبح اليابان يابانا وأصبحت أوروبا ما هي عليه اليوم.

وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمّون الجدران ثورة ويأخذون الأرض من هذا ويعطونها لذلك، ويسمّون هذا ثورة.

الثورة عندما لا نكون في حاجة إلى أن نستورد أكلنا من الخارج. . الثورة عندما يصل المواطن إلى مستوى الآلة التي يسيّرها»(39).

وهذا العجز من قبل القيادة الحاكمة في نظر الكاتبة على التسيير المحكم لشؤون البلاد فضلا عمّا تميّزت به اختياراتها من ارتجال وما عرفته ممارساتها من انحراف هو الذي ضخّم أزمة واقع الجزائر على أكثر من صعيد خاصّة منها الصعيد الاجتماعي. فقد تعمّق التباين الطبقي بين الفئات الاجتماعية واحتدّ غضب المستغلّة منها والمستضعفة، ممّا أدّى إلى اندلاع أحداث 5 أكتوبر 1988 الدامية «تلك الأحداث التي هزّت البلاد والتي كانت الجرائد ونشرات الأخبار المصوّرة تتسابق بنقلها مصورة، مفصّلة، مطوّلة، باهتمام لا يخلو من شماته»(40). وهي الأحداث التي أضافت إلى شهداء الاستعمار شهداء جُدُدا سقطوا في زمن الاستقلال برصاص الثورة التي تدين الكاتبة مالحقها من مسخ وتشويه ميّزا تدوين أحداثها داعية إلى ضرورة مراجعة تاريخ الجزائر الحديث وإعادة كتابته من جديد حتى يسقط الزائف منه ويبقى الأصيل الخالص

بعيدا عن الأهواء «فوحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة، وما تلاه آخر يصادره الاحياء وسيكتبه جيل لم يعرف الحقيقة ولكنّه سيستنتجها تلقائيا. فهناك علامات لا تخطئ.. الرموز تحمل قيمتها في موتها.. وحدهم الذين ينوبون عنهم، يحملون قيمتهم في رتبهم وأوسمتهم الشرفية، وما ملؤوا به جيوبهم على عجل من حسابات سرية...»(41).

ثمّ إنّ تركيز الكاتبة عبر كامل مسار الرواية على تعرية أزمة الجزائر السياسية زمن الاستقلال في مختلف أبعادها واستجلاء أبرز انعكاساتها لم يحل دون تعبيرها عن انشغالها بما يجدّ في المنطقة العربية من أحداث تجسّد الأزمة في بعدها القومي من خلال تعاقب خيبات العرب في العصر الحديث وذلك لما يطبع علاقاتهم من خلاف وانقسام وصراع حوّلهم إلى شتات وأوهن قواهم التي تحوّلت إلى عجز، ممّا سمح لاسرائيل في صيف 1982 بالتجرّئ على اجتياح لبنان أمام أنظار العرب والعالم. وهو الحدث الذي كان له عميق الأثر في وجدان الكاتبة، يُعبّر عنه قولها : «كان لبداية صيف 82 طعم المرارة الغامضة، ومذاق اليأس القاتل، عندما يجمع بين الخيبات الذاتية والخيبات القومية مرة واحدة... فقد جاء اجتياح اسرائيل المفاجئ لبيروت في ذلك الصيف، وإ قامتها في عاصمة عربية لعدّة أسابيع.. على مرآى من أكثر من حاكم... وأكثر من مليون عربي..(42).

وقد مثّل الهاجس القومي شاغلا أساسيا للكاتبة خناثة بنونة. فكان مدار روايتيها «النار والاختيار» و«الغد والغضب». وكانت فلسطين هي القضية وهزيمة جوان 1967 هي المدى.

ففي الرواية الأولى تعمد الكاتبة إلى ملامسة الواقع العربي على إثر هزيمة جوان 1967 وما خلّفته من وقع فاجع في كيانها فكرا ووجدانا دفعها إلى تحسّس مواطن الداء باستقراء أسباب الهزيمة وتصوّر البديل الكفيل بتحويل الهزيمة إلى نصر. فكان إقصاؤها منذ البدء للوجود القاتم الذي يقترن بالانكسار والعجز والخنوع. وهي ملامح من صنع حرب جوان 1967 الخاسرة ونحتها بالمقابل وجودا أكثر تكاملا وإشراقا. فتلك الهزيمة عمّقت مأساة الأمة العربية ممثّلة في فلسطين السليبة من قبل الصهاينة وضخّمت معاناة الكاتبة التي «بدل أن تخلق بطلة وهمية من صنع خيالها، فضّلت أن تكون هي هذه البطلة القويّة الثائرة المنفعلة اليائسة في الميدان لأنها من هذه

الأمة التي انهزمت، هل تستطيع أن تلقي بمسؤولياتها ولو في عالم الرواية على أبطال غير موجودين؟ كلا!! إنها هي المسؤولة، ولذلك فهي الجديرة بأن تتحمّل آثار الهزيمة، أن تيعش مع المشرّدين والمشرّدات، مع الذين يلاقون عناء الاحتلال الصهيوني، ريثما تستطيع أن تكون مع البرناوي وأبطال بركة القمر»(43).

غير أنّ الكاتبة تعترف لاحقا بأنّها ليست وحدها المسؤولة عن هذا الزلزال الذي هزّ العالم العربي من الخليج إلى المحيط وإنّما هي واحدة من الكلّ باعتبار أنّ العرب كلّهم مسؤولون عن الهزيمة لأنّهم صنعوها بأيديهم ثمّ لم يسعوا إلى البحث عن السبل الكفيلة بتحويلها إلى نصر. ومن ثمّة تعمد الكاتبة إلى إدانة مظاهر تهافت الواقع العربي دون أن تستثني نفسها وكأنّ اسرائيل ليست في القدس إذ تندهش للاّ مبالاة التي وسمت مواقف بعض العرب من الهزيمة وتتساءل : «فيكف يملك بعضنا أن يتنعّم إلى هذا الحدّ كأن زلزالا لم يقع»(44) في حين أنّ المأساة جماعية نجمت عن تردّي مظاهر الوجود العربي الذي أضعفته الخلافات والصراعات بين الأنظمة الحاكمة وداخلها، لذلك تعدّ الكاتبة هذه النكبة جريمة اقترفها العرب في حقّ أنفسهم وأرضهم وتاريخهم. تقول «جريمتنا جميعا.. جريمة كلّ من هبّ ودبّ عبر مسافات جغرافية كبيرة، لئلاّ تخلق حركته غير الانهزام، فنحن قوم ماتت طاقة الحياة في عروقنا منذ قرون، منذ أن سقطت امبراطوريتنا، فخفّت دماؤنا ونضبت فيها عناصر البقاء، فعجزت نهائيا عن أن تلد أيّة بطولة»(45).

ثم تعمد الكاتبة إلى استقراء الأسباب التي أسهمت مجتمعة في صنع الهزيمة رافضة كلّ ما يسعى البعض إلى تقديمه من تبرير قصد التنصّل من المسؤولية فتقول «نحن جميعا وفي كلّ مكان، كنّا نرقب الأحداث بحذق، ومهارة لنعرف متى نختار أن نعلن عن إسمنا ودور الخائب في المعركة... كنا جميعا نتلاعب على الدور لئلا يؤديه أي أحد، فيصول الخصم ليضرب ضربته...»(46). وهي بذلك تدين الأنظمة الحاكمة وشعوبها على حدّ السواء «فلم يكن الحدث إلاّ فرصة عند بعضهم لأن يصفي بعض الأنظمة المضادّة في الحدود. فالقضية قضية كراسي وأمن داخلي لا كفاح يتوقف عليه مستقبل أمة وحياة أجيال»(47). فقد انشغلت هذه الأنظمة - عن قضايا الأمّة العربية بالملك حتّى «ماتت الهمم تشاغلت الانفس بمطامعها، فضاعت فورة معارك الاستقلال ويئس الناس»(48). وهو ما لا يبرّئ - في نظرها - مسؤولية

الشعوب العربية في صنع الهزيمة من خلال استكانتها لتلك الأنظمة وانشغالها باليومي مقابل إهمالها الجوهري ممثّلا في الرفض والثورة. تقول : «إنّنا نحن الشعوب، نحن الذين صنعنا الرذيلة، نحن الذين لم نخلق من يمثّل أهدافنا ويحمّلها تاريخنا، مسهما بدوره في خلق الفرد الواعي بعصره ومسؤوليته ودوره، فنحن نتشاغل باللقمة أو بالسلب والغش لأن يفعل بنا ما لا نشاء، أو أن يُرمى بنا في معارك غير جاهزة، لنعود بالهزائم، ومع ذلك هل تكلم أيّ شعب؟ إن أيّ شعب لم يجهز على قضبان قفصه، فهو لازال سجين نفسه، لا يستطيع أن يحقق اية حرية، فموته قريب منه وهو لا يجهز عليه ليبدأ الحياة، حياته هو : لقد مات الدم، مات الدم!!!» (49).

ثمّ تتجاوز الكاتبة مواقف الإدانة للذات وللأنظمة الحاكمة والشعوب إلى تقديم البديل الذي يتوفّر علىى سبل الخلاص الكفيلة بتحويل الهزيمة إلى نصر ويمثّلها الفعل أساسا وأشكال تجسّده في الجهاد والتعبئة والتضامن والتضحية حتّى الاستشهاد. وهي العناصر الضرورية في تصوّرها لتحقيق النصر لأنّ القضية قضية وجود عربي مهدّد لن يُبقي عليه ويثبته إلاّ النصر وإلاّ صار إلى العدم «لقد مضى عصر القول، والهروب من المسؤولية والاعتذار المزيّف وأصبح كلّ شيء يجب أن يؤول بالفعل، نحن نعيش في عصر لا مكان فيه لمن لا يترجم القول إلى الفعل» (50). وحينما يذكّرها جدّها بالقدر تثور عليه قائلة «أبدا لا أسمح أن تقتل لي إلاهي، لقد كلّفني البحث عنه الكثير وما ارتبطت به إلاّ لأنّ إرادته لا تخدم الدمار» (51).

ولمّا كانت «النار في الأعماق ومع ذلك يجب أن تختار» (52) فقد اختارت الكاتبة التدريس طريق جهادها وفضاء تشكّل فعلها الخلاّق. فـ«الثقافة فعل، والفكر فعل، والكلمة جهاد، ذلك لمن لا يريد أن يسحقه عصره» (53) ومن ثمّة يكون التعليم سبيل وعي الناشئة بالمسؤولية واقعا ومصيرا إذ يجنّبهم الضياع ويعمّق شعورهم بالانتماء الوطني والقومي. وهذا ما تصرّح به في قولها : «إنّ التدريس يمنح لشعوري بالمسؤولية نوعا من الاطمئنان، فعلى الكرسي بواكر طريّة يجب رنقاذها من التيه الذي يعاني منه إنساننا العربي.

لقد اخترت طريق جهادي، لأنّ ظرفي التاريخي والنفسي، يتطلّب هذا الجهاد، لأؤكّد أنّ مرحلة البدء حانت، وأنّ من لم يبدأ عليه أن يموت» (54).

وهو البدء الذي يتجلّى في الرواية الثانية «الغد والغضب» وتقوم به هدى

الأستاذة الكاتبة مع طلبتها عبر سيرورة بحث يتشكّل من خلالها الوعي بالقضية والرفض الواعي للواقع العربي مع استعادة الثقة في النفس والإيمان بالقدرة على الفعل الذي يبقى سبيل الخلاص الأمثل. وتصوّر الكاتبة هذا البدء في قولها : «فكان لا بدّ أن أبعث القضية فيهم. . . استجابوا : فكان منهم من انكب على الكتب والمجلاّت ليلمّ شتات القضية من أسباب ومسؤوليات، فيصوغ ذلك صياغة شخصية، حيث يصبح ذلك التناول هو الذي يشرح، بهم، ولهم القضية عوضا عني، خصوصا بعد طبع البحوث وتوزيعها عليهم. . . »(55).

ثمّ عمدت هدى/الكاتبة إلى طرح السؤال الفاجعة على هؤلاء الطلبة عساها تتوصّل إلى إحداث الرجّة المرجوّة داخلهم والتي ينبثق منها الوعي بالقضية والمسؤولية :

«أين فلسطين؟

تضاربت النظرات ووقعت عليّ مرتبكة لكن مع ذلك ظلّ السؤال قائما : أينها؟ وأجبت : إنها أنتم وأنا وكلّ شبح فنكبتها هي نكبة هاته الأمة : نظمها وتخطيطها وتلف الاستسلام أمام كل سرقة تقع على أفكارنا ومشاعرنا ومبادراتنا وردود فعلنا تجاه التحدّيات» (56).

وتقوم هدى الأستاذة بدعوة الطلبة إلى الفعل بدل القول والحركة بدل السكون والتفاعل بدل الانفعال حتّى ينحتوا كيانا جديدا ويمارسوا وجودا فاعلا لا هامشيا. وهو ما تفصح عنه في قولها : «إنّ العمل هو ما أريده، والمباشرة بلا ثرثرة خطة أساسية وساساتنا أضاقوا طاقة في غزوهم الأجوف لحاسة السمع ونحن في الأسفل لا بدّ أن ندبّ :

ـ بدءا بالقضاء على أسباب القضية فينا : الجمود. بمحاولة التفاعل أكثر مع الصلة التي تجمعنا ببعض، بإدخالكم إلى حيّز الحركة لعلكم تلتصقون بشيء فيكم ومنكم، ونخلق صلة بينكم وبين إهتمامكم لمحاولة انتزاع أقدامكم ونخلق صلة بينكم وبين إهتمامكم لمحاولة انتزاع أقدامكم من التيه الجامد، اخترت أن أطرح عليكم اقتراحا :

ـ إنّ كلّ سنواتكم وأنتم تتلقون ولكن، فتتعطّل فيكم خواصكم : خواص

التفـاعل الحيّ المُحْيِي في كلّ حيـاة، ونظرا لارتباط هذا الأسلوب في التـعليم بكل ما عداه: أن تكونوا وكنا ونكون خارج كـلّ ما يفعل، حتى تتم النتائج لتكون مـاحقة : صغار في البيت بلا حقّ في المشاركة، غائبون في الدروس، وهامشيون في المجتمع، بعيدون في التـخطيطات والاختيارات والسـياسة والاقتصـاد وإعطاء العنديات لصالح الكلّ. هذا واقع الفـرد والمجمـوع. وهل ترانا ستـنظلّ محـافظين على أسلوب الموت هذا؟!» (57).

وتخلص هدى الأستاذة إلى اعتبار العمل الجماعي لا الفردي هو سبيل تغيير كلّ مظاهر انهـيار الـواقع وذلك من خلال مـا يمنحـه من قدرة على المـواجهـة والتحـدّي والتـفاؤل بإمكان تحـويل النكبة إلى نصـر والمهمّ البـدء بدل الرهبة أو التـردّد في قطع الخطوة الأولى. وهو ما توّصلت هدى إلى تحقيقه في نهاية تجـربتها مع طلبتها بعد أن أيقظت فيهم جذوة الوعي وولّدت داخلهم حوافز الفعل وأوضحت المسالك والمقاصد تقول : «كنت مأخوذة بما أفعل في يدي المادّة: هو، وأنا غائبة فيها وفي أبعاد الفعل ، يدفـعني غـضب وحبّ وكـرامة ولـيدة إثر الكـرامة التـي أهانتهـا القـرون والأنظمـة والمعارك المهزومة وطرق العيش.

ومـثل ذلك التـدفّـق قـد شـدّهم : ربطهم أولا بالجـديد في صـــوتي وتفكيـري والوسائل، وشيـئا فشيئـا وقفوا على أعتاب مـا يشبه اليقظة. . . فوجـدوا أنفسهم في القول والفعل والهدف ومن ثمّ سهل أهمّ شيء : لقد سهل البدء» (58).

وهكذا تؤكّـد هذه النمـاذج الروائية النسـائيـة التي لامست الـواقع السيـاسي في بعديه الوطني والقومي أنّ السـياسة تمثّل أحد أسئلة المتن الروائي للكاتبـات المغاربيات وشاغلا مهـمّا ضمن شواغلهن التي عبّـرن عنها فيما أنشأنه من نصـوص، ممّا يفيد أن ممارسـة أديبـات المغـرب العربـي للكتـابة الروائيـة لم تقف عند تخـوم الذات الكاتبـة وبعض تجاربها الشخصية في علاقتها مع الرجل ولا هي اقتصرت على المسألة النسائية في مختلف إشكالياتها وأبعـادها بل تجاوزت ذلك لتلامس الواقع السياسي بطرائق في الكتابة تتراوح بين التلمـيح والتصريح في رفض مظاهر تهافته وإدانة عـلامات انهياره وتقديم بعض البدائل الممكنة لتجاوز الأزمة.

ويعلّل انشغال أغلب كاتبات الرواية المغاربية بالسـياسة بانتمائهن إلى جيل خيّبت السياسة أمله بعـد أن حولّت تطلعاته إلى انكسارات فحكمت عليه بالضياع والتقوقع

على الذات وقد انسدّت أمامه الآفاق على إثر تفاقم مظاهر القهر السياسي التي تمارسها الأنظمة الحاكمة على شعوبها وخاصّة على الفئات المثقّفة منها. وهي الممارسات التي كانت سببا في تصاعد الرفض والغضب إلى حدّ حصول المواجهة بين الجماهير والسلطة في أكثر من مناسبة على مدى السبعينات والثمانينات في كلّ البلدان المغاربية تقريبا.

غير أنّ نصوص هؤلاء الكاتبات ومن خلال الشخوص التي تعرضها والأحداث السياسية التي تنقلها تعبّر في الأغلب عن مواقف منفعلة بالسياسة أكثر منها فاعلة فيها تعكس أصوات رفض لا يخلو من وعي واحتجاج يتّخذ شكل الثورة الرومانسية دون أن يمتلك في الأغلب بدائل التغيير النظرية أو الإجرائية. وهي في الواقع مواقف المثقّف في صراعه غير المتكافئ مع السلطة. فتبقى السياسة تمارس تأثيرها المباشر وغير المباشر في رسم ملامح وجوده وتحديد مساره والتحكّم في مصيره. وهذا ما تؤكّده التجارب التي عمدت الكاتبات إلى التعبير عنها في نصوصهن الروائية وكشفن من خلالها عن مدى فعل السياسة في الوجود الفردي والجماعي.

الهوامش

(1) مرضية النعاس : المظروف الأزرق، منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع، طرابلس 1982.

(2) الرواية .
(3) الرواية .
(4) نتيلة التباينية. طريق النسيان، . . . ص 15.
(5) الرواية .
(6) الرواية .
(7) الرواية .
(8) الرواية .
(9) الرواية .
(10) الرواية .
(11) الرواية .
(12) الرواية .
(13) صبرري حافظ : متاهة جيل وتضاريس مدينة، مجلة الآداب، العددان الأول والثاني، يناير ـ فبراير، 1994.
(14) عروسية النالوتي : مراتيج، دار سراس للنشر، تونس 1985.

(15) الرواية .
(16) الرواية .
(17) علياء التابعي : زهرة الصبار، دار الجنوب للنشر، تونس 1990، ص 104.
(18) الرواية .
(19) الرواية .
(20) الرواية .
(21) الرواية .
(22) الرواية .
(23) الرواية .
(24) الرواية .
(25) الرواية .
(26) خناثة بنونة : النار والاختيار، . . .

(27) علياء التابعي : زهرة الصبار، ص 156،
(28) الرواية .
(29) الرواية .
(30) الرواية .
(31) الرواية .
(32) الرواية .
(33) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 1993.
(34) الرواية .
(35) الرواية .
(36) الرواية .
(37) الرواية .
(38) الرواية .
(39) الرواية .
(40) الرواية .
(41) الرواية .
(42) الرواية .
(43) خناثة بنونة : النار والاختيار ـ المقدمة ـ مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرباط، 1986، المقدمة ص 6.
(44) الرواية .
(45) الرواية .
(46) الرواية .
(47) الرواية .
(48) الرواية .
(49) الرواية .
(50) الرواية : المقدّمة.

(51) الرواية .
(52) الرواية .
(53) الرواية .
(54) الرواية .
(55) خناثة بنونة : الغد والغضب، دار النشر المغربية، الدار البيضاء. 1981.
(56) الرواية .
(57) الرواية .
(58) الرواية .

﴿الفصل الرابع﴾

الفضاء ـ الجسد
لعبة الإضمار والمكاشفة

تقدّم شعرية المكان مفهومين أساسيين في مقاربة النصّ الروائي أوّلهما التقاطب الذي يقيم علاقة جدلية بين عناصر الفضاء الروائي تحوّلها إلى ثنائيات تصبح بؤرة التوتّرات التي تجدّ بين الفرد والفضاء ومن ثمّ ينقسم الفضاء وفق هذه الرؤية إلى فضاءات قائمة على التقابل. فالمدينة تقابل الريف وأماكن الإقامة الاختيارية منها (البيوت) والإجبارية (السجن) تقابل أماكن الانتقال (الأحياء ـ الشوارع ـ المقهى ـ الحانة ـ البحر). وهذا المفهوم «لا ينطبق فقط على الرؤية الهندسية للمكان بل على الاتصالات العاطفية والقيم الاجتماعية والأخلاقية التي نصادفها في هذا الطرف من التقابل»(1).

أمّا الثاني فيتمثّل في العلاقة بين المكان والإنسان أو بالأحرى بين الشخصية الروائية المتخلّية والفضاء الذي تقيم به أو تنتقل إليه وطبيعة تعاملها معه ونظرتها إليه. فـ«شعرية المكان تسلّم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلحّ خصوصا على أهميّة رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله»(2). وهو ما يجعل «الجوهري في تخيل الفضاء الروائي، هو تلك العلاقة بين المكان كعنصر إقليدي والشخصية التخّيلية التي ستجعل منه مكانها في العالم»(3). وهكذا يعتبر الحضور الإنساني في المكان «عاملا أساسيا في مقروئية النص موضوع الفضاء الروائي. فالمسكن مثلا «لا يأخذ دلالته الشاملة إلاّ بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوّناته»(4).

وينضاف إلى كلّ ذلك أنّ الفضاء الروائي يمكن أن يكشف عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية. غير أنّ الفضاء في النصّ الروائي يتجاوز المألوف من الدلالات الماديّة التي يحيل عليها ليكتسب أخرى رمزية تجعل منه جسدا يتّخذ شكل المدينة أو الوطن، غنيّ الأبعاد، كثيف المستويات. وتتحوّل علاقة الفرد به إلى علاقة

بالجسد الفردي أو الجماعي(5). فـ«نحن نستقرّ في أجسادنا كـما نستقرّ في مساكننا، حيث يصبح الجسد إقامة»(6).

وتروم مقاربة الفضـاء الجسد كما يمثل في نصوص الرواية النسـائية المغاربية ذات التعـبير العـربي الكشف عن علاقة الذات النسـائية الساردة والـكاتبة في الآن ذاته مع الفضاء الـروائي في علاقته العـضوية بالجسد وإبراز طرق تعـاملها معه : فـضاء تجربة وامتداد ذكرى وأفق كتابة.

1 ـ المدينة الجسد : وهم الحضور وواقع الغياب

تسكن المدينة جـسد الـنص الروائي النسائي المـغاربي وتسكنهـا. فـتهـيمن عليـه فضاءات تجربة وتضاريس ذكـرى ويتوق إلى احتوائها مساحة كتابة. فـهي فضاء إقامة الذات الساردة والكاتبة وكذلك فضاء انتقالها. ومن ثمّ تجسّد أماكن إقامة الشخصيات المتخيّلة وخاصـّة النسائية منها مدار البطولة. فهي مسرح التـجربة وبؤرة التوتر ومدى النهايات الخاسرة قبل أن تتحوّل إلى فضاء تخييل كتابة وأفقا.

تمثل المدينة المغاربيـة فضاءا روائيا يحوي تجربة المـرأة الذات الساردة والكاتبة بدءا ومسارا ونهـايات. فهي الرباط في «النار والاختيار» وأكادير في «غـدا تتبدّل الأرض» و«عـام الفيل» والدار الـبيـضاء فـي «الغد والغـضب» وقـسنطينة في «ذاكـرة الجسـد» وتونس العاصـمـة في أغلب المدوّنة الروائية التونسيـة وطرابلس، في أغلب النصوص الليبية.

وهي مدن تمثّل فضاء المعاناة والخيبة ومصدر ضيق المرأة وتوتّرها، ممّا يعلّل علاقة التنافر معـها إلى حدّ الرحيل عنـّهـا إلى مدن أخرى تقع في الضفة الأخـرى من البحر المتوسط وهي باريس في «مراتيج» و«ذاكرة الجسد» ولندن في «زهرة الصبار» وبون في «نخب الحياة».

وهي الفـضـاء المركـز الذي يحـوي سـائر الفـضـاءات التي تـشكّل إطار تحـرك الشخوص ومركز تفكيرها لما يمارسه علـيها من تأثير. وهي بؤرة الأحداث في بعديها الذاتي والجماعي ومدار التجربة ومـا يطبعها من علامات تأزّم تؤثر في الراهن والآتي قبل أن تتحوّل إلى ذكرى تسـم السلبية رؤية الشخصيات لها وتشكليـها لمعالمها. فهي

تقترن بالضيق والوسخ والانفصام من خلال انشطارها إلى نصفين عتيق وحديث شوّه جمالها الأصلي فأصبحت مبعث تبرّم. وهي إلى ذلك مسرح الأزمات السياسية والاجتماعية التي أثّرت في جيل كاتبات الرواية ومثّلت أسئلة متون ما أنشأن من نصوص وشهدتها بعض البلدان المغاربية على مدى السبعينات والثمانينات. ونمثّل لها بمحاكمة اليسار (1974) وأحداث 26 جانفي 1978 وتزييف انتخابات 1981، في تونس وأحداث 5 أكتوبر 1988 في الجزائر وقد تحوّلت على إثرها المدن إلى خرائب تبعث على التساؤل وتثير الرثاء. تقول رجاء في «زهرة الصبار» : «علاش هكة المدينة؟ علاش المدينة الكل قيّحت وتسوّست وتهدّمت وهربت أماليها ملأتها الجرابع والقمم المهدّمة، كانت كي الفلة»(7) ويؤكّد ذلك خالد في «ذاكرة الجسد» في رسمه مأساة الجزائر عقب أحداث 5 أكتوبر 1988. بقوله : «. . . ما أفظع هذا الخراب الذي تتسابق قنوات التليفزيون على نقله اليوم. ما أفظع الدمار. . .»(8).

ثم إنّ المدينة الفضاء تقترن بتجربة المرأة الأنثى في بدايات عشقها فمظاهر معاناتها وانتهاء بانكساراتها. وهي بذلك تمثّل فضاء التجربة والخيبة وما يصحبهما من معاناة تنقلها الذكرى إلى أفق الكتابة. ولعلّ هذا ما يعلّل علاقة التنافر بين المرأة وهذا الفضاء الذي يمثّل بؤرة معاناتها أنثى وفردا حتّى عندما تخرج من التسمية وتدخل في الترميز فتصبح هي المدينة والوطن. وهو ما يجسّده نصّ «ذاكرة الجسد» الذي تأخذ فيه المرأة شكل المدينة قبل أن تتضخّم أبعادها فتتّخذ شكل الوطن. يخاطب خالد حياة المدينة في «ذاكرة الجسد» بقوله: لم تكوني إمرأة، كنت مدينة.

مدينة نساء متناقضات، مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن في ثيابهن، وفي عطرهن، في خجلهن وفي جرأتهن. نساء من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت.

نساء كلهن أنت

عرفت ذلك بعد فوات الأوان. بعدما ابتلعتني كما تبتلع المدن المغلقة أولادها.

كنت أشهد تحوّلك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل. . كنت أشهد تغيّرك التدريجي المفاجئ وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرّية. تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة في لون ثياب (أما) تمشين وتعودين على جسورها، فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة.

أكاد ألمح أثار الحنّاء على كعب قدميك المهيّأين للأعياد»(9).

ثم تتضخّم أبعاد المرأة فتتجاوز تخوم المدينة إلى أطراف الوطن فتأخذ شكله وتتوحّد به. يخاطب خالد حياة ـ الوطن في الرواية ذاتها بقوله : «يا إمرأة على شاكلة وطن امنحيني فرصة بطولة أخرى. دعيني بيد واحدة أغيّر مقاييسك للرجولة، ومقاييسك للحبّ. ومقاييسك للّذة. كم من الأيدي احتضنتك دون دفء. كم من الأيدي تتالت عليك.. وتركت أظافرها على عنقك. وإمضاءها أسفل جرحك وأحبّتك خطأ... وآلمتك خطأ، أحبك السّراق والقراصنة.. وقاطعو الطريق.. ولم تقطع أيديهم ووحدهم الذين أحبّوك دون مقابل، أصبحو ذوي عاهات»(10).

وتنتهي اللوحة المشهد بالمدينة الجسد وهي قسنطينة الجسد في أوج العطاء وفي لحظة المتعة والخلق تمارس طقوس الوجود والعدم البدء والمنتهى «العرق دموع الجسد. ونحن في ممارسة الحب كما في ممارسة الرسم. لا نبكي جسدنا من أجل أية امرأة. ولا من أجل أية لوحة. الجسد يختار لمن يعرق. وكنت سعيدا أن تكون قسنطينة هي اللوحة التي بكى لها جسدي»(11) وهكذا «فنحن لا نرى حب رجل لامرأة، إنما هو حبّ كياني، حيث الهوية، الوطن، التاريخ، الماضي ـ المستقبل، يستشف من خلال هذا الإسقاط على هذه المرأة الاينة»(12). وهذا ما يغني المدينة الجسد وطبيعة العلاقة القائمة بينهما في الكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي. فالمدينة فضاءا هي حقل ممارسة المرأة تجربة الذات والجماعة. توهم بحضور الجسد لتغيّبه في الواقع حيث يقدّم من وراء حجب تجعل منه الصدى لا الصوت والإطار لا الصورة والاسم لا المُسَمَّى وذلك في كثير من الخجل والتعثّر والحرج مخافة خرق المحظور وارتكاب المعصية. تحضر المرأة في المدينة الفضاء كيانا حوى الكلّ وكان الجسد الاستثناء. هي سلطة الجسد الجماعي على الفردي وهيمنة الفضاء العام على الفضاء الخاصّ وتأثير العرفي في المتخيّل الروائي.

وتنفتح المدينة الفضاء على فضاءات أخرى تمارس فيها المرأة فعل الكيان ومغامرة الوجود وتتراوح بين أماكن الإقامة الاختيارية (البيوت) والاجبارية (السجن) وأماكن انتقال عامّة (الأحياء والشوارع) وخاصّة (المقهى والحانة). ويبقى البحر هو الفضاء الذي ترتدّ إليه المرأة في النهاية طلبا للتنفيس ونشدانا للصفاء الذي يحقّق لها التوازن النفسي والطهارة التي تمنحها متعة الجسد.

كلّ ذلك ويبقى فضاء الريف غائبا أو يكاد يحضر بكثير من الاحتشام في عدد ضئيل من النصوص. فهو يقترن بالأصالة والتجذّر في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة» وبامتهان جسد المرأة عن طريق الاغتصاب في نصّ «آمنة» وبالنظرة المريبة والحذرة من المرأة السافرة والمتعلّمة في رواية : «زهرة الصبار».

2 ـ فضاء البيوت : أوجاع الذات وأصداء التحدّي

يشكّل فضاء البيوت حيّزا مهمّا من الفضاءات التي تحويها المدينة. فهو مكان إقامة الفرد أو الجماعة ومن ثمّ تنشأ علاقة بينه وبين ساكنه. فـ«لاشيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالانسان الذي يعيش فيه»(13). ووصف المكان يفيد وصف المقيم فيه والذي يمارس بين أرجائه جانبا من تجربة الوجود. فهويمارس تأثيره فيه ويسهم في تشكيل رؤيته له وللعالم «لأنّ المسألة الجوهرية في رؤية ساكنه له باعتباره مارس فيه أحلام اليقظة والتخيّل»(14). وهذا ما يؤهّل البيت ليشكّل «نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات»(15) وكذلك مظاهر التنافر التي قد تطبع علاقة الفرد به وتسم رؤيته له، باعتباره فضاء تجربة وذكرى لا يخلو من توتّر ومعاناة يؤثّران سلبا في تشكيل رؤية الانسان له.

غير أنّ البيت فضاءا روائيا ليس مجرّد شكل هندسي وركام جدران وأثاث بقدر ما هو حقل دلالي ينهض بعدد من الأبعاد والمستويات الرمزية التي ترتبط بوجود الإنسان الواعي واللاواعي وبذاكرته عبر جدلية الماضي/الراهن. فـ«تكون للأماكن دائما تاريخانيتها سواء تجاه التاريخ الكوني، أو تجاه سيرة الشخص، وكل انتقال في المكان سيعني تغييرا في البنية الزمنية، وتعديلا في الذكريات والمشاريع»(16).

وقد شغل فضاء البيوت حيّزا مهمّا في نصوص الرواية النسائية المغاربية واتّخذ ثلاثة أشكال تختلف وظيفتها الدلالية لتتكامل في النهاية.

أ ـ البيت العائلي

يمثّل البيت العائلي فضاء لا تشعر فيه الأنثى بالألفة بل بالتنافر وينتابها فيه الشعور بالضيق والضجر والفراغ. فيكون توتّرها النفسي وتتولّد فيها الرغبة في التمرّد والثورة على السائد فيه من أوضاع وذهنيات وأنماط سلوك ورؤية للعالم. ففيه تجدّ

الخلافات بين الأمّهات والآباء حول مسائل مختلفة منها تقرير مصير البنت مثلما تصوّر ذلك ليلى في «النار والاختيار» وزينب في «المظروف الأزرق» وفيه تتكرّس السلطة الأبوية لتمثّل النموذج الذي تتحدّد في ضوئه اختيارات البنت وتصوّراتها في نحت كيانها وممارسة وجودها. وهو ما تتمرّد عليه هدى في «الغد والغضب» وترفضه إذ لا يمكن أن يكون إلاّ صورة مشوّهة من الأب وكذلك رجاء في «زهرة الصبار».

ثمّ إنّ هذا البيت يقترن بوطأة حضور المتوارث من العادات والتقاليد والأعراف التي تمثل قيودا تحول دون ممارسة المرأة لحرّيتها وفعل وجودها في واقع يتطوّر ويتغيّر. وهذا ما يخلق توتّرا في العلاقة بين البنت وأمّها لتباين المستوى الثقافي والعقلية والنظرة للحياة. فيتعارض التفكير العلمي والفكر الخرافي الغيبي. وهذا ما يؤكّده موقف زينب وأمّها في رواية «المظروف الأزرق».

«ومضت في رأس (زينب) فكرة فسألت أمها :

ـ هل استعملت (سالمة) الدواء الذي جاءتك به جدتي فاطمة؟

وردت أمها :

ـ (عشبة أم الأولاد).. طبعا أكلتها على يومين.. أمس واليوم.

ـ وأنت رضيت لبنتك تأكل حاجة زي هذي.. يا أمي هذه حاجة في يد الله سبحانه وتعالى.. ولا أعتقد أن أمي التي تؤدي فرائض الله تصدّق أشياء بعيدة عن العقل والمنطق. يا أمي المرأة الحامل غير المرأة العادية، كلّ حاجة تأكلها يجب أن تكون تحت إشراف طبيب متخصّص.. كلّ دواء يجب أن يعطيه لها طبيب.. وليس كلّ من هبّ ودبّ يعطي أي وصفة ونأخذ نحن بها. وأعتقد أنك رأيت نتيجة الدواء الذي تناولته سالمة... أهو أسقطِ الجنين على طول يا أمي كان غير.

وثارت ثائرة أمها... وانفجرت في وجهها..

ـ العقل والمنطق اللّي تقولي عليه.. سيري عليه أنت مادام أصبحنا مجانين وأنت العاقلة فينا.

ثم تنّهدت في حسرة.

ـ بنات آخر الزمان.. البنت منهن (فانص)، حتى أمها ما تحترمها الله يرحم

زماننا . . البنت منّا دجاجة عمياء . . . ما تعرف شيء إلاّ بعد ما تكون عندها أربعة صغار، الحقّ على اللي علمك موش عليك.

علّميني آخر عمري الصح والغلط»(17).

ويمثّل البيت فضاءا يخيّم عليه الخمول وترين عليه الكآبة ويطبق على أرجائه الصمت في أغلب الأوقات وكأنّه ضريح يحوي الأنثى. وهذا ما تفصح عنه زينب في «المظروف الأزرق» : «في البيت كانت الكآبة. فليس هناك ما يعمل. حيرة كبيرة غامضة في الأشياء والوجوه»(18) وتؤكّده سوسن في «نخب الحياة» وقد عادت من بون «كان بيتنا كعادته صامتا. هادئا بالتأكيد»(19).

كلّ ذلك يحمل الأنثى على الانكفاء في فضاء أضيق من البيت وهو فضاء الغرفة الذي يسمح لها ببعض الحريّة في الحركة والفكر والحلم. وهي أشكال من الحميمية تمارسها مع ذاتها. ففيه تمارس زينب الطالبة كتابة المقالات الاجتماعية التي تدعو المرأة الليبية إلى الوعي بذاتها والثورة على وضعها المتخلّف تحقيقا لكيانها وتحلم بالحبّ مع مصطفى رئيس تحرير مجلة «النهضة». وهي ممارسات تقوم بها الأنثى سرّا لتحريم الأعراف الاجتماعية والأخلاقية لها. فقد كانت ترسل بمقالاتها إلى المجلّة سرّا مخافة تفطّن الأهل لها وحرمانها من مواصلة الدراسة. وتحلم بالحبّ سرّا لأنّ هذه العاطفة محرّم الكشف عنها والإفصاح. وهذا الضيق الذي تجد فيه الأنثى نفسها هو المحبس الذي وضعته فيها المخظورات السلفية المتمكّنة من العقليات والنفوس. وهو سجن الجسد العورة الذي يجب أن يُحْجَبَ ممّا يعلل حجب كاتبات الرواية تفاصيل البيت وصمتهن عنها وفي ذلك حجب لتفاصيل الجسد وصمت عنها.

كلّ ذلك يحمل الأنثى على مغادرة هذا الفضاء السجن ظرفيا إلى فضاءات أخرى تجد فيها المتنفس هي الشارع أو العمل أو الجامعة أو بلاد أخرى في الغربة. ثمّ ترتدّ إليه في النهاية لتنغلق عليها الدائرة. أو تغادره نهائيا حيث تتحوّل عنه إلى لبيت الزوجية أو إلى آخر مستقل.

ب ـ بيت الزوجية

إن طبعت الألفة علاقة المرأة بهذا الفضاء الجديد الذي تتحوّل إليه وهي في بداية تجربة الزواج فإنّ التنافر ما يلبث أن يحلّ محلّها. فيتحوّل هذا الفضاء إلى سجن

أضيق من محبس البيت العائلي ويصبح مصدر ضيق وتبرّم وتوتّر لما يجدّ فيه من مشاحنات بين المرأة الزوجة والرجل وذلك بعد أن تكون قد اكتشفت شرخا في العلاقة التي تربطها به وهو الخيانة. فتتولّد المعاناة بعد اغتيال حلم الأنوثة وانكسار الكرامة. وهو ما تجسّده تجربتان في المتن النسائي المغاربي. الأولى تجربة آمنة وطلحة في رواية «آمنة» والثانية تجربة نعيمة وحسن في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة». فالأولى تصوّر فشل تجربتها مع طلحة الطبيب الجزائري الذي أساء معاملتها بعد أن تحوّلت للإقامة معه بالجزائر واتّخذ له خليلة هي أم لستّ أبناء عمدت إلى مضايقتها حتّى أرغمتها على العودة وطفليها إلى تونس. بينما تصوّر الثانية موقف الخيانة وأثره في نفس المرأة :

ـ «عزيزي حسن :

انتظرتك في هلتون مالطا خلال يومي الخميس والجمعة، لتكون رفيق رحلتي هناك.. كما أرجو أن أحظى بزيارة أخرى لبلدكم مع حبي..

(المخلصة نرجس)

لعلّي في حلم مقيت... لعلّي أعيش كابوسا. فركت عيني وأعدت قراءة البرقية من جديد.. ما أسعد المرأة الأمية إذا كانت في مثل وضعي وموقفي.

ليتني لم أقرأ خيانة حسن بعيني..

ليت الدقيقة الفاصلة بين هنائي وشقائي قد غابت من عمر الزمن... ضاقت ـ هذه الفيلا ـ الأنيقة المترفة بي، وتحولت إلى علبة صفيح مطبقة الجوانب.

فتحت النوافذ فإذا بالغروب يسدل خيوطه الرمادية على كل شيء، على قلبي أيضا.

تلك هي تجربتي الأولى مع خيانة واضحة... إمّا أن أرتضيها إلى الأبد... وإمّا أن أرفضها كلّية مهما كان الثمن»(20).

واقتران هذا الفضاء بالخيانة حوّله إلى سجن رهيب للنفس والجسد لا يغري المرأة بالإقامة فيه بل بالانتقال عنه. وهو يمثّل فضاء تجربة فاشلة وذكرى مؤلمة وأفق كتابة يتحاور فيها الروائي والسير ذاتي حتّى وإن أوهمت الذات الكاتبة بخلاف ذلك

لوجود أكثر من جامع مشترك بين الشخصية المتخيّلة والذات الساردة تعلن عنها أكثر من علامة نصيّة. فالمرأة في هذا الفضاء حضرت زوجة فذكرى لتغيب جسدا. فقد غابت الرؤية التجزيئيّة له وفي غيابها تغييب للجسد. فبيت الزوجية فضاء حريمي في المنظورات السلفية وكلّ كشف لخباياه إنّما هو كشف للجسد وهتك للعرض. ولعلّ ذلك ما يعلّل صمت كاتبات الرواية عن وصفه وإحجامهن عن كشف زواياه. وهو ما يسقطهن في ذات المنظورات السلفية التي يرفضنها ويثرن عليها. وتلك علامة من علامات تناقض الذات النسائية الكاتبة من جهة ومدار التجربة من جهة ثانية. فالكاتبة المغاربية وهي تنشئ نصّها الروائي لم تسلم من سلطة الأعراف الاجتماعية والأخلاقية عليها بل أذعنت لها وهي ترسم المرأة الفضاء والجسد الفضاء ممّا يعكس محدودية وعي بفعل الكتابة وأفقه.

ج ـ البيت المستقل

يمثّل فضاء تنفيس للمرأة يعوّض البيت العائلي أو الزوجي ويحقّق للمرأة ممارسة وجودها بكلّ حريّة بعيدا عن رقابة العائلة أو المجتمع وما تفرضه عليها من محظورات. وتنجز فيه فعل الكتابة وتعيش الحبّ وطقوس الجسد وتحلم بالزمن الآتي. وهو يجسّد راهن التجربة أو ذكراها وفضاء بحث المرأة عن التوازن والانسجام مع ذاتها والآخر والعالم الخارجي بعد أن تعذّر عليها تحقيق ذلك في فضاء العائلة أو بيت الزوجية.

ويمثل هذا الفضاء في أكثر من نصّ نسائي مغاربي فضاءا للتجربة والمعاناة. ونمثّل لذلك بتجربتي رجاء في «زهرة الصبار» وصالحة في «رجل لرواية واحدة». فالأولى ضاقت ذرعا بقيود العائلة وأصفاد المجتمع فعمدت بعد أن لاقت ألوانا من العنت والتضييق إلى مغادرة البيت العائلي والاستقلال بآخر في إحدى ضواحي العاصمة حتّى «تعيش علاقة متميّزة لا دخل للآخرين فيها»[21] بعد أن تعذّر انسجامها مع الجميع. فالسلطة تتّهمها بالانتماء الماركسي اللينيني وهي براء من الأحزاب وتهدّدها بأنّها «إمرأة مجتمع يستعمل الكلمة للشتم والاقذاع»[22] والطبيب الصديق الذي لجأت إليه طالبة النصح والعون يقول لها: «... أغلب ما أسألك ألم تفهمي إلى الآن أنه لا مكان لك في عالم... لا يعترف بحقك في الاختلاف؟ أغلب ما تفعلينه تجاهر بما ينافي الحياة»[23]. وحتّى الزوج عادل الذي اختارته نكاية

في أحمـد الحبيب الأوّل الذي تركـها وهاجر إلى فرنسـا بعد أن اعتـقل وأمضى على شهادة اعتراف قال لها يوما «ألا تخشين المحيط وأخلاقياته»(24). فيكون تحوّل رجاء للإقامـة ببيت مستـقّل بعيدا عن البيت العـائلي ليس فعل تحدّ ساذج بل هو «مـجاهدة للنفس، فلقـد انصـرفت إلى ذاتهـا تريد أن تحلّ عنهـا قـيودا ورثـتهـا المرأة فيـهـا منذ الدهر»(25). فـقد أرادت أن «تقـاتل خـوفهـا وتقاتل ضـعـفهـا وتقـاتل نزوعهـا إلى الانصياع لأوامر الجماعة»(26). فكانت حركـتها «حركـة تحرّر من أخلاقيـات زائفة، ومن ضيق الأحزاب، ومن ثقافة منبتة أو منحسرة»(27).

وقد مثلّ فضاء هذا البيت لرجاء فضاء معاناة وذكـرى استعادت فيه خيبة تجربتها مع أحمـد وقد زارها بعد تسع سنـوات من الغربة بفرنسـا وكذلك تجربة زواجـها من صديقه عادل والتي انتهت بها الى الترّمل.

أمّا الثانية صـالحة الصحفـية في نصّ «رجل لرواية واحدة» فقد اتّخذت من البيت المستقلّ وهي المطلّقة الفضاء المتنفّس الذي يوفّر لها حرية الحركة والفكر مقارنة وفضاء البيت العـائلي الذي يقيّد فعل وجـودها بطابعه المحافظ المتزمّت ومـحظوراته المتوارثة. فيكون مـصدر ضـيق لها وتوتّر. ويشكّل هذا البـيت الذي تتحوّل إليـه كلّما شـعرت بالحاجـة إلى تجسيـد حريتها وإثبـات كيانهـا وفعل وجودها مـغامرة تحـمل من التعنّت والتـحدّي الشيء الكثـير في مـجتـمع ينظر إلى المطلّقـة بعين العهـر والدعارة. تقـول «الناس، الناس. الناس، الآخرون. الآخرون. الآخرون. إني أمقت هذا الحق الذي نمنحـه ـ دون وجـه حق! ـ للآخريـن يصيـغـون حـياتنا وفق أهـوائهم، يفسـرونهـا، يزوقونها، يعرونها، يفصلون لها أحجاما ويلبسوننا إياها. . . !

ليسقط الناس!

يسقط الآخرون!

يعيش الآخرون!

يعيش عقلي

يعيش قلبي

المجد للحرية!

لا. . لا شيء!(28)

وهو فضاء يعرض تجربة المرأة المطلّقة ومعاناتها بالكشف عن هواجس ذاتها : ومضات فكر ونبضات قلب وأشواق حلم تعكس أصناف كبتها أنثى، الواعي منها واللاواعي وقد سكنها الضجر وعلا وجودها صدأ الرتابة وغمره الفراغ لخواء النفس وجوع الجسد. وتدخّن فتزداد حرائق الأعماق اضطراما. تتأمّل أغلفة الكتب وتعيد نطق بعض الحروف والكلمات وتسقي النبات في الشرفة، لترتدّ إلى الداخل في النهاية تستبطن أغواره وأغوار الرجل. تثقل عليها الوحدة والزمن فتعمد إلى إشاعة جو من الحيوية حولها بالموسيقى التي يمكن أن «تحرث بها كل الأراضي والمساحات الجرداء، البور في زمن الإنسانية البائس... فالموسيقى عنف وهج من دبق ونور ودهشة»(29). ويذيبها العشق فتضجّ أعماقها وتصرخ «وهل عليّ يا محمود أن أكابدك من شفافية الروح إلى عشق تشايكفسكي(30) فيكون بكاء الوجد والرغبة : «أبكي أنا لا أبكي، إنّي أحاول أن أبكي فارتدّ مهزومة :

ـ هذا أنت أيّها البكاء تخذلني!

ـ أحاول أن أريح رأسي على كتفي، فتحيط بي غيلان الرغبات :

إنّي أحتاج رجلا، لا بدّ أنّ هناك رجلا ما في هذا الحي... في هذه المدينة... في هذا الوطن... في هذا العالم... في هذا اليوم، يحتاجني كما أحتاجه وربما أكثر! ذراعاي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلا ما يشعلان فيه نار هذا الوقت الواعر»(31).

وتكون الكتابة الفضاءَ المتنفّس من المعاناة. بها تثبت الذات ويضمن البقاء ويتجسّد الفعل تقول «يسقط مني القلم في قدح القهوة المرة، فتتشكّل فوق البلاط لوحة ناطقة بكلّ معاني المرارة والحزن والوحشية :

نجمات بحرية داكنة تمدّ أصابعها في الفراغ.

ذبذبات الوقت تصر باسنانها على عيني الأشياء؟

ويقع

بقع

بقع

فيها الزوابع، وفيها من الرذاذ وفيها من قلبي ذلك التمزق الأخرس»(32).

كلّ ذلك يجعل من هذا الفضاء مجال التجربة الخاصّة للكتابة وهي أساس تجربتها الفنية. فالحدود غائبة بين تخوم الذات وتخوم الكتابة. فيكون التجاوز والتحاور وإنشاء النصّ الروائي الذي تلوّنه ظلال السيرة.

3 ـ الأحياء والشوارع : متاهة فضاء، متاهة جيل

يقابل هذا الفضاء في انفتاحه واتّساعه فضاء البيوت في انغلاقها وضيقها «فالأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوّها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها»(33). وهي فضاءات مبثوثة هنا وهناك في الخطاب الروائي.

تعرض الرواية النسائية المغاربية نوعين من الأحياء تقوم بينهما علاقة تقابل وإقصاء بعيدة عن الاشتراك أو التضامن وفي ذلك دلالة رمزية وايديولوجية. وهي الأحياء الشعبية من جهة والراقية من جهة ثانية. تَمْثُلُ الأولى في أكثر من نصّ روائي بعضها يحمل التسمية والبعض الآخر معتّم. وهي فضاءات اعتيادية للحياة اليومية للأفراد تسكنها الفئات الفقيرة أو المتوسّطة فتبرز نمط عيشها وملامح من معاناتها في سبيل توفير الرزق وضمان البقاء. وهي حي باب الخضراء في «زهرة الصبار» وحومة السواحل وباب سيدي عبد السلام وباب سعدون وباب الأقواس في «طريق النسيان» على سبيل المثال. وهي تتميّز بسمات مفيدة وأساسيّة تتجلّى في ضيق شوارعها ودروبها وعتاقة بناءاتها واكتظاظها السكّاني إلى جانب قذارتها ممّا يعكس الوضع الاجتماعي للفئات التي تقطنها. ومنه ينبثق الموقف الايديولوجي لبعض الشخصيات التي تنشأ بها كشخصية علي بطل نصّ «طريق النسيان». وبؤس الوضع في مثل هذه الأحياء هو الذي يحمل المرأة فيها على الخروج إلى العمل مثل سالمة أو الدعارة كالسيدة وسالمة في النصّ ذاته. فيقترن فيها جسد المرأة بالامتهان. وهو ما يحفزها في الكثير من الأحيان على مغادرة هذه الأحياء نهائيا طمعا في وجود أفضل وهروبا من ضغوط رقابة العائلة وأهل الحي. وهي مغامرة لا تتردّد المرأة في القيام بها تحقيقا لحريتها وإثباتا لوجودها. وهذا ما جسّدته سالمة في «طريق النسيان» ورجاء في «زهرة الصبّار».

أمّا الثانية وهي الأحياء الراقية فتقوم مقابلا للأحياء الشعبية : نمط عيش ومنحى تفكير ومذهب سلوك. وذلك باعتبار أنّ «الانتقال من فضاء الحيّ الشعبي، إلى فضاء الحي الراقي، سيتغير معه نظام القيم، وبرنامج الممارسة الاجتماعية الذي ألفناه لصالح نظام جديد ينتج قيما جديدة، وممارسة جديدة»(34). فهي تنهض عنوان الرفه الاجتماعي والعلاقات المتحرّرة بين الرجل والمرأة وغياب رقابة الأعراف والعادات والتقاليد المتوارثة حيث تمارس المرأة بكلّ حريّة وعنفوان وجودها فكرا وحركة أي فعلا. وهي سيدي بوسعيد وصقانص بلاص والمرسى في نصّ «آمنة» والمنزه الخامس والمنار وأريانة في «نخب الحياة» ونوتردام وقرطاج وأميلكار في «زهرة الصبار». وهي الفضاءات المتنفّس التي تحقّق للمرأة نصيبا من الحرية والوعي بالكيان والمتعة بالجسد والتوازن النفسي.

وتخترق الشوارع فضاءات الأحياء لتنفتح على الرحلة والمغامرة. وهي ضيّقة ووسخة ومكتظّة في الأحياء الشعبية وشاسعة ونظيفة وفارغة أو تكاد في الأحياء الراقية. وتتعدّد الدلالات التي تقترن بها من نصّ لآخر وحتّى داخل النصّ المفرد. فهي فضاء مضايقة المرأة الجسد من قبل الرجل ومراودتها إلى حدّ المطاردة في رواية «آمنة». وهي فضاء المصادفة الذي يتيح لقاء زينب بمصطفى في نصّ «المظروف الأزرق». وهي فضاء الرفض والتمرّد الطالبي في «طريق النسيان» والعصيان المدني في «ذاكرة الجسد». وهي فضاء التسكّع الذي تجد فيه المرأة المتنفّس وتسلك دروبه على غير هدى في غياب الوجهة والهدف وأيّا كانت المناخات. وتمثّل لذلك بسوسن في شوارع بون والطقس مطر وثلوج تقول: «تلفّعت بشالي الأسود، ومضيت إلى التسكّع، فتحت باب الفندق الثقيل. وصفقته ورائي لينغلق بشدة. كانت الطريق خالية، والأبواب مقفلة عليّ أسرارها وحكاياتها ودفئها. كنت وفرحي الطفولي نتسكّع وحدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج..»(35). وذات المتاهة تعبّر عنها ليلى في رواية «النار والاختيار» في قولها : «بلا جوع كانت، لكن التعب كان واحتارت مع الشوارع، أيّها تقصد. إنّ همودا قد باغتها. فهي لا تفكر ولكنّها تسير»(36). وكذلك هي حال هدى في نصّ «الغد والغضب» إذ تقول: «وبالمدينة الكبيرة البيضاء، حيث تسكن المتاعب والشراهة والمصالح. كنت أقذف بساعاتي في الشوارع»(37). وتتحوّل بذلك الشوارع إلى متاهة هي متاهة فضاء ولكنّها أيضا متاهة

جيل ضائع ينخره القلق ويسكنه التوتّر ويكتنفه ضباب الوعي وغبش الرؤية. وهو يسعى إلى نحت كيانه وإثبات وجوده بشقّ سبله في الحياة واختيار مصائره بعيدا عن المثالية والحلم.

4 ـ فضاء المقهى : الأنثى وتجاوز العتبات الممنوعة

إن مثّلت الأحياء والشوارع فضاءات انتقال عامّة فإنّ المقهى الذي يتنزّل ضمنها يمثّل فضاء انتقال خصوصي «يقوم بتأطير محطّات العطالة، والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية، كلّما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفيّ يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما»(38). وهو بؤرة اغتياب العالم وشكل من أشكال التعبير عن مأساة الذات الفردية. وهو يؤشّر على دلالات تحمل في الأغلب طابعا سلبيا يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش وتجدّ فيه بعض الممارسات المنحرفة سواء كانت دعارة أو قمارا أو تجار خدّرات.

غير أنّ هذا الفضاء يكاد يكون مغيّبا في الرواية النسائية المغاربية حيث يحضر في بعض نصوصها بشكل محتشم وباهت يوحي بشيء من الخجل والتعثّر ينتاب المرأة وهي تغشاه إذ تترصدها عيون الرجال وتنظر إليها بارتياب وشبق. فغابت تفاصيله وغاب معها الجسد وجزئياته. وقد أحجمت كاتبات الرواية عن الحديث عنه وفي ذلك إحجام عن حديث الجسد والإحساس بالحرج في وصفه وتعريته لأنّه يعدّ عورة في العرف الاجتماعي والأخلاقي يجب أن تُستَرَ. وكلّ كشف لها ارتكاب لمعصية.

يمثّل المقهى الفضاء الذي يمكّن المرأة من التعرّف إلى الرجل وعشقه بربط علاقة عاطفية معه. وهو ما تمّ بين آمنة وطلحة في رواية «آمنة» وبين سوسن وإبراهيم في رواية «نخب الحياة» حيث تقول : «على عتبة المقهى في تونس، سألني :

ـ أنت سوسن عبد الله؟

قصم قلبي وسقطت لحظتها في أتون عشقه»(39)

وهو إلى ذلك فضاء تنفيس تقصده المرأة لتبديد بعض ما تشكوه من عطالة فكرية ونفسية وتتحفّز إلى تجسيد بعض الفعل وكسر ما يرين عليها من خمول وتكلّس.

وهذا ما قامت به ليلى في نصّ : «النار والاختيار» حيث «اختارت أن تشرب كأسا من القهوة لتطرد هذا الجمود الحسّي الذي يتكلكل بينها وبين الأشياء، لتنجز من بعدما ستفعله»(40). والقصد ذاته يحفز سوسن في «نخب الحياة». وهي تأخذ مجلسها في مقهى النزل بمدينة بون.

ثم يمثّل المقهى فضاء ممارسات مشبوهة تشي بالعهر والدعارة من خلال اتّصال الأرملة السيّدة في مقهى السوق بعشيقها فرج تلتمس منه زيارتها في بيتها بحومة السواحل وذلك في نصّ «طريق النسيان» واتّصال المعلمة التي تدير بيت خناء سرّي بأنور تطلب منه زيارتها في ذات الرواية، ممّا يجعل هذا الفضاء يحمل طابعا سلبيا إذ تنتهك فيه القيم والأعراف.

5 ـ فضاء الحانة : الأنثى والبحث عن وجود أكمل

تشكّل الحانة شأن المقهى فضاء عطالة فكرية يسجّل حالة الخمول والوهن التي تغمر الشخصية بسبب ما تعيشه من توتّر في علاقتها بالذات والآخر. وهي تنهض المكان الذي يحقّق للشخصية الانكفاء على الذات بعد شعورها بالهامشية. فتلجأ إليه لتصريف ما ترسّب داخلها من أشكال كبت في أفعالها وحركاتها وأنماط سلوكها والتي تحول الأعراف والمحظورات دون تجسّدها في الواقع. فتمثّل بذلك الفضاء الذي تمارس فيه الشخصية حريّة الفعل بعيدا عن ضغوط البيئة القيمية والأخلاقية وتعمد فيه إلى الذكرى عبر استحضار ماضي المعاناة وتفاصيله الأليمة منها والحميمية وتأمّلها في سياقات تقوم على التداعي بحثا عن أفق خلاص يسمح لها بتجاوز التأثيرات السلبية للتجربة في الزمن الراهن.

وتمثل هذه الدلالات مجتمعة في رواية «نخب الحياة» لآمال مختار إذ يمثّل الرواية النسائية الوحيدة التي يحضر فيها فضاء الحانة فضاء تجربة للمرأة من خلال شخصية سوسن عبد الله. ولعلّ غياب مثل هذا الفضاء في المتن الروائي النسائي المغاربي يعود إلى ما تمارسه البيئة ومحظوراتها من ضغوط على كاتبات الرواية تجعلهن يدرجن هذا الفضاء ضمن المسكوت عنه. فحديث المرأة عنه يعدّ غير مباح وارتيادها له يَشِي بالعهر والدعارة في مجتمعات مغاربية لا تقرّ بعد بالمساواة بين الرجل والمرأة

في ممارسة أشكال الوجود. ولعلّ هذا ما حدا بكاتبة. «نخب الحياة» إلى اختيار مدينة بون الألمانية الفضاء الذي يحوي الحانة فضاء تجربة ممكن للمرأة العربية وإن كان عاديا لنظريتها الغربية. وهذا ما تفصح عنه سوسن في قولها : «. . . كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن «هناك» الذي أصبح الآن «هنا »(41). وقد اتّخذت شعارا لها مقولة أبي نواس : «اليوم خمر وغدا أمر». وكانت المفلسة في المدينة الغربية وناسها الغرباء. فالحانة هي فضاء الذكرى الذي تسترجع فيه سوسن ماضي تجربتها مع إبراهيم وقد انتهت إلى الفشل وتسعى من خلاله إلى النسيان والغياب عن راهن المعاناة وأوجاع الذكرى وهواجس الآتي بالغرق في السكر. تقول «شربت حتى صار دمي شرابا، نسيت رغبتي الجامحة في التشرّد، نسيت إفلاسي، وحبست نفسي وراء قضبان ضوء ومتعة»(42).

وقبل اختراق سوسن تخوم هذه التجربة لم تكن ممارستها لطقوس متعة الشراب سوى رغبة لا واعية مدارها الحلم. تقول: «كثيرا ما كنت أحلم أن أغرق في حالة سكر، بأن أغيب عن الوجود، فأهذي وأفقد القدرة على تملّك نفسي، وأبدا لم يتحقق حلمي. مهما عبيت من مشروبات روحية، لا أغيب ولا أترنح. وأما إذا تعسفت على نفسي، فقد كنت انتهى إلى الانهيار الجسدي والسقوط في موت كامل طوال يوم أو يومين يمضيان من عمري إجازة من ارتكاب فعل الحياة»(43)، وبذلك يكون الحلم تعويضا عن محرّمات الواقع التي تحول دون ممارسة فعل الوجود بكلّ حريّة وتلقائية وعنفوان.

وتنهض الحانة فضاء فعل ووعي يشحن شخصية سوسن بالطاقة والجرأة لممارسة فعل الوجود بكلّ عفوية وعنفوان والوعي بالذات والعالم من خلال ما تقيمه من علائق وتخالطه من أصناف البشر وتعيشه من مواقف تكتشف من خلالها بؤس واقع المغتربين كنموذج الشاب المغربي عبد اللطيف ومتاهات عالم المجون والمخدرات والشذوذ الجنسي كنموذج السحاقتين الألمانيتين فقد «انتشرت العيون هنا وهناك : عيون مهزومة، متعبة وشبقة وهائمة. عيون كالحياة بوجوهها المتعددة.

الكلّ كان يسابق السكر، الكل يلهث وراء الغياب والكل يحاول أن يملأ الذات بوهم مامن الأوهام»(44)..

وهي إلى كلّ ذلك فضاء عشق ومتعة. يتوق فيه الجسد إلى اللذّة الحسّية.

فتعشق سوسن وتضجّ الأعماق ويتحفّز الجسد. تقول: «شيء ما يحدث هنا في داخلي. شيء ما يتسلّل ويتواطأ. فوضى أخرى برائحة الفجر تزعج خمولي الذي بدأت أعود ليه، وتعد هي أيضا بالمتعة والحميمية.

حيرة تنحتني تمثالا من رغبة ولهفة، ترعش ارتباكي، وسيجارتي وكأسي، وجنون آخر يهدّد صلابتي.

شيء ما يحدث هنا، يتحرّك وذاتي لم تعد تقوى على ذاتي تكدّسنا جميعا، أنا وفوضاي والارتباك وضوء آسر.

.. ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟

التحام، انصهار، لوحة تجريدية يتداخل في فضائها الجسد والفعل مع اللون والضوء والظلّ.

والفعل متوتر، يهمد، ينساب، يتعالى ضجيجه وتمتلئ الصرخة المكتومة بأنّات المتعة»(45).

غير أنّ هذا العشق ينكشف عن وهم كبير ضخّم مأساة سوسن. فالفعل لم ينجز عندما اجتمعت والشاب الأشقر في غرفته بالنزل رغم إغراء الفضاء واللحظة إذ رفض الجسد التجاوب ومن ثمّ التعرّي والاندماج، «... سحبني إلى السرير واقترب يقبلني حاولت أن أمسك بإحدى شفتيه ولم أفلح، وكانت قبلة باردة برائحة النبيذ. نظرت إليه. كان كثير البياض وأحسست كأنه امرأة إلى جانبي. لم يكن هناك اختلاف بيني وبينه في الرقّة والبياض والنعومة...»(46).

ثم يكتسب فضاء الحانة في النهاية بعدا احتفاليا يكشف عن الجوهري في الإنسان رغم اختلاف المجتمعات والحضارات واللغات. وهو الاحتفال الذي دعت إليه سوسن كلّ نزلاء النزل ولم يكن مهيّأ من قبل وأطلقت فيه لنفسها حرّيتها فخاطبتهم بقولها: «أيّها الأصدقاء الغرباء لقد جمعتنا الصدفة في هذا الفندق لتلتقي عيوننا، ولتظلّ وجوهنا في الذاكرة، ولندخل حياة بعضنا البعض من حيث لا ندري ولا نقصد إذن، لنحاول منذ الآن أن نتصرّف بوعينا لا بوعي الصدفة، ولنضف إلى ما أنجزته الصدفة المزيد حين تكون الذاكرة أكثر ازدحاما وإشراقا وحركة.

أصدقائي لنحتفل بهذا اللقاء الغريب، ولنشرب نخب الحياة»(47).

كلّ ذلك يجعل من فضاء الحانة إطارا لممارسة تجربة ما من تجارب الوجود، يجدّد من خلالها الفرد علاقته بالذات والآخر وموقفه من الحياة وذلك رغم ما قد يتخلّلها من مظاهر سلبية تبقى مفيدة في نحت الكيان وجعله أكثر اكتمالا في ممارسة فعل الوجود.

6 ـ فضاء السجن : الجسد المغيّب خلف الأسوار

يفارق فضاء السجن فضاءات الحرية خارج الأسوار لأنّه يمثّل فضاء إجبار لا اختيار غير أنّه يشترك معها في الوظيفة الدلالية من حيث علاقته بالجسد المغيَّب في مناخات القهر وتخوم المحظور. ففي حجب عالم الحرية حجب للجسد وفي تغييب فضاءات داخل السجن كفضاء المزار وفضاء الفسحة وفضاء الزنزانة تغييب لتفاصيل الجسد وسكوت إزاء ما يمارس عليه من أشكال قهر واستلاب تحوّل الفعل إلى عجز والصمود إلى تخاذل والإرادة إلى استكانة اعتبارا لشروط العقاب الصارمة. والأخلاقيات المتهافتة، فيكون السجن بهذا المعنى «نقطة التحول من الخارج إلى الداخل ومن الحلم الى الذات»(48). وذلك لما ينجم عنه من تحوّل في القيم والعادات وزيادة في الإلزامات والمحظورات.

ولئن مثل فضاء السجن في عدد من نصوص الرواية المغاربية الفرنسية اللسان(49) أو ذات التعبير العربي(50) فإنّه لا يحضر في الرواية النسائية إلاّ في نصّ واحد هو «زهرة الصبار» لعلياء التابعي. فيمثّل الفضاء الذي يحوي من أضاعتهم السياسة من الطلبة والنقابيين في السبعينات. ويعرض هذا الفضاء في الرواية عن طريق تحديده الجغرافي : سجون الناظور وبرج الرومي ببنزرت والمدني بالعاصمة ثمّ وصف جانب ممّا يحدث فيه من أشكال قمع وتعذيب وامتهان للذات والجسد. ففيه تُخْصَى الرجولة وتُذَلّ (واقعة الاعتداء بالفاحشة على الطالب سامي من قبل بعض نزلاء الحقّ العامّ والتي تنتهي بانتحاره ويدمّر داخله أيضا الجسد ويشوّه من قبل زبانية التعذيب. وهو ما يصوّره اعتراف عادل الطالب اليساري في قوله «. . . دخلوا في ثياب مدنية رمادية، نفق طويل مظلم دام وعندما فتحت عيني، كنت في المستشفى العسكري، تحسّست فمي فوجدت انتفاخا مرعبا وألما حادّا عرفت معنى الانحطاط. . . فقدان الانسانية. . الانحدار إلى مستوى قملة. . . تعلّمت الحوار

الصامت مع غيري من المعتقلين. . . في السجن كذلك أغمي عليّ لأول مرة، وعرفت إصابتي بالسكري»(51). وهذا القمع يولّد لدى الشخوص شعورها بالعجز عن مواصلة الصمود والمواجهة ويحملها على مراجعة مسار نضالها ومواقفها الايديولوجية وتغييرها بعد أن تكون قد وعت حقيقة التنظيم السياسي الذي تنتمي إليه منظورات وممارسات فتمضي على شهادات اعتراف تعلن بها عن سقوطها السياسي. وهذا ما جسّده موقف كلّ من عادل وأحمد الطالبين اليساريين بانسلاخ الأوّل عن التنظيم الذي كان يناضل في صفوفه ليؤثر الاندماج في الحياة اليومية والاشتغال أستاذا مساعدا في الثانوي بل ويصل به الأمر إلى الانحراف عن اليسار إلى اليمين باستبدال المنظورات الشيوعية باقتناء القرآن وتفاسير البيضاوي وابن عاشور وغيرهما. وهو ما يؤشّر على بداية تراجع اليسار مقابل تصاعد التيار الأصولي. بينما يُؤثِر الثاني أحمد ترك البلاد والعباد حاقدا ويهاجر إلى فرنسا لمواصلة الدراسة وبدء حياة جديدة.

وضمن هذا الأفق تمّت تغطية فضاء السجن في الرواية. فأدمجت الكاتبة في خطابها وصف ملامح من عالم السجن (القمع ـ الامتهان) ثمّ التعليق عليها ذهنيا بما يفيد فهم الطبيعة الاستثنائية لهذا الفضاء وكشف الدلالة المزدوجة التي يقوم عليها (فضاء قمع، فضاء وعي). فالقصور الذي لحق الوصف أفسح المجال لاشتغال المخيّلة التي عمدت إلى تعويض النقص الحاصل في البناء الدلالي لفضاء السجن ببعض التأمّل وإبداء بعض الملاحظات حول هذا الفضاء الغريب والمرعب دون تجاوز المسموح به من الكلام عمّا يفترض السكوت عنه.

7 ـ فضاء البحر : تجلّي الذات وانعتاق الجسد

يتّخذ البحر في الكتابة الروائية النسائية أشكالا ودلالات متعدّدة ويشغل حيّزا مهمّا في النصّ الروائي المغاربي الفرنسي منه والعربي على حدّ السواء، ممّا يؤكّد قيمته تيمة غنيّة الدلالات مكثّفة الحضور ممارسة وجود ومتخيّل كتابة. فـ«تتلاشى الحدود بينه وبين البر في وعي واحساس الشخصيات في نطاق الحكي، ويأخذ تبعا لذلك أسماء وصفات متعددة»(52). وهو العالم الممتدّ والمتّسع والشامل الذي يقابل فضاءات المدينة الاختيارية والجبرية في ضيقها وتداخلها وضوابطها. ومن ثمّ فهو

الفضاء الذي يمثّل المدى حيث يحقّق للذات السكينة وللكيان التوازن عبر المناجاة والاعترافات والحلم وكذلك من خلال التأمّل والاستذكار بحثا عن أفق خلاص.

وهو إلى ذلك كلّه، يمثّل الفضاء الذي يحقّق فيه الجسد الانعتاق والانطلاق في ممارسته فعل الوجود بكلّ حريّة وعنفوان بعيدا عن كلّ أشكال الرقابة ومحظوراتها.

وقد تواتر حضوره وتجلّت معالمه وتعدّدت أبعاده ودلالاته في أكثر من رواية نسائية مغاربية. نمثّل لها بـ «النار والاختيار» و«الغد والغضب» لخناثة بنونة و«المرأة التي استنطقت الطبيعة» لنادرة العويتي و«زهرة الصبار» لعلياء التابعي و«نخب الحياة» لآمال مختار. وهي روايات يمثل فيها البحر فضاء تنفيس للذات والجسد أمام ما يمارس على كليهما من استلاب وما ينجم عنه من أحوال ضياع ورؤى تشاؤم في واقع متهافت قيما وممارسات. ومن ثمّ يكون الالتجاء إلى البحر من قبل البطلات الكاتبات نوعا من تجلّي الذات يتّخذ شكل المناجاة واستبطان الداخل بعد انكسارات عاطفية وخيبات اجتماعية تَتُقْنَ بعدها إلى الخلاص. وهذا ما يجسّده هذا المقطع الحواري بين نعيمة والبحر في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة»:

ـ أتشاكي يا بحر قبل أن نتبادل التحية. المجاملات الكثيرة فقدت معناها في هذا العصر.

ـ يا بحر، هل زارت شواطئك إمرأة مهمومة مثلي؟

ـ يا ابنة الطبيعة. . . الأحداث الكبيرة التي تدور حولي، والفواجع التي أشهدها تكاد تقضي علي. . . لقد امتلأ قاعي بالطائرات والضحايا. وشكت رمالي مرارة الألغام. . الأحداث التي تحيطني من كلّ جانب أنستني جمال الصيف والمصطافين وألعابهم وأراجيحهم ومضارب كورهم. . .

أتشكين حادث خيانة واحدة. . وقد خانت مياهي وشواطئي وخلجاني ومرافئي دول كبيرة بكل جبروتها وثقلها.

لا تقلقي يا ابنة الطبيعة. . . يا صديقة البحر. . . . خذي منّي هذه الحكمة : أنا لا أنصح إلاّ بالصبر تجاربي الكبيرة علّمتني أنّ الغضب أضعف الحلول.

لا تغضبي وأجيبي حيرتي واسعدي أيامك بطفلك المنتظر.

لم نتبادل أنا والبحر نظرات وتأملات خالية من أيّ معنى، لقد تحاورنا.. ويبلغ بنا الانسجام حدًّا تفاهمنا معه على كلّ شيء. من عمق موجاته أتاني، وفي طيّاته ألوانا جذّابة قويّة ردّ بها حيرتي.

نعم، سأظلّ أحادث البحر إلى أن ينبت للبحر لسان»(53).

وقد تتحوّل مناجاة المرأة للبحر إلى حالة عشق صوفي تكون المرأة فيها المريدة والبحر القطب إلى درجة التوحّد والحلول. وهي الحال التي تعبّر عنها رجاء في رواية : «زهرة الصبار» في قولها : «أجد في البحر بعضي وكلّي، أجد فيه وعود السفر والرحلة واللقاء بالمجهولين والمخمورين والمحطّمين وبائعي الشعر والفل والقرنفل الأحمر.. لقاء قبضة واحدة من الصدق.. من الصدق.. يا شبيه البحر.. يا من اشتهيك حتى القتل... وبكيت»(54).

ويكون البحر مصدر اطمئنان لذات المرأة وتجلّياتها وتوازن لكيانها عندما يختلّ وجودها العاطفي أو الاجتماعي. وهذا ما تعلنه رجاء في «زهرة الصبار» «كان يعلم أنّ البحر وحده قادر على أن يعيد لي توازني. يستقبلني بلا سؤال، فأمشي على ساحله نائية متوحشة. حزينة، بلا أسلحة، مفتوحة القلاع والشراع، مشروعة الأبواب أمام سعته وسرّه...»(55).

ثمّ إنّ البحر لمّا كان «بلا حدود، بلا قيود، كانعتاق يوهم بالأزل»(56) فقد كان الفضاء الذي يغري بالتسكّع على رماله ليلا هروبا من ضيق المكان: فضاءات المدينة ووطأة الزمن الحاضر ومعاناة الذات والجسد والتوق إلى اللّذة والمتعة وتصريف المكبوت من الرغبات والأحلام، حيث يتحوّل البحر الماء إلى رمز للصفاء والطهارة، فيه يلتقي حَدَّا الوجود، العدم والبعث، السكون والحركة. تقول رجاء في ذات الرواية «... أمام البحر حين يهدر نقيًّا، ضاحكا، عابسا، شديدا رحيما، أليفا إذ يحتوينا في حميمة أعماقه التي لا تعرف الدنس... كبرياء الماء... ذهب الرجال يا أحمد... ذهب الحب، ذهب الصديق ذهب الزوج. ذهب الطفل ذهب الإيمان.. بقي البحر، يحيط بي من ثلاث جهات والرابعة للآتي.. من أجله أحببت اللون الأزرق حبا غير مشروط، وكلّ ما يمت إلى الاتساع. والصفاء والمغامرة والترحال والإشراق والموت بصلة.. وإلى البعث كذلك...»(57).

ويتجاوز البحر تخوم الفضاء ومدارات الذاكرة عندما تمارس الذات التجلّي بحثا عن النقاء والطهارة والسكينة ويمارس الجسد التعرّي نشدانا لمتعة المغامرة ولذّة الجنون وأشواق الوجود بأن يخترق الأعراف ومحظوراتها وخوض التجربة بكلّ حرية وعنفوان، ممّا يوفر له الانعتاق والانطلاق. وهو ما تسترجعه ذاكرة سوسن عبد الله في رواية: «نخب الحياة» في قولها: «. . . انتصبت واقفة في البحر. يرتطم البحر بقدمي فيثيرهما. ولم أتردد في التخلّص من أشلاء ملابسي والارتماء في حضن الموج. . . كان الموج دافئا يسحبني ويغريني بمزيد من التوغل وكانت متعة اجتياح البحر خرافية. . .»(58).

إنّ استقراء تشكّلات المكان في نصوص الرواية النسائية المغاربية وتحليل ما توفّر عليه من علامات مميّزة استمدّ منها غناه الدلالي وتعدّد أبعاده من خلال البحث عن طبيعة العلاقة القائمة بينه والجسد يسمح لنا باستخلاص جملة من النتائج تشكّل مجتمعة العناصر التي تسهم في تحديد جماليت وتكشف عن خلفياته تعامل المرأة الجسد مع مختلف كياناته.

* إنّ الفضاء في مختلف أشكاله يتجاوز مجرّد الدلالة التقليدية على المكان ليتحوّل إلى شخصية فاعلة في الشخصيات الروائية راهنا ومصيرا وفي الأحداث تصعيد نسق درامي. فهو يمارس على البطلات تأثيرات متنوّعة تتراوح بين السلب والإيجاب وتبدو علاماتها في طريقة تفكيرها ونمط سلوكها وكيفية رؤيتها للعالم.

* يتراوح الفضاء في نمط الكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي بين صنفين من الأماكن يطبع الأول منها القرار والثبات بينما يقترن الثاني بالانتقال. ويمثّل الأوّل البيوت في ضيقها وانغلاقها وضوابطها، ممّا يعلّل نفور المرأة منها وعلاقتها المتوتّرة بها إذ تمثّل «السجن» بما تفرضه على كيانها من محظورات تحول دون ممارساتها لفعل الوجود بكلّ حريّة وبمنأى عن مختلف أشكال الرقابة. ففيها يسجن الجسد وتتضخّم أصناف كتبه وألوان معاناته. وفيها كذلك يقمع الفكر وتصادر الكلمة فيكون فعل الكتابة سبيل المرأة إلى التعويض عن كبتها وردّ فعل متمرّد وثائر على ما يمارس عليها من مظاهر استلاب وقهر وعن طريقه تروم المرأة تأكيد هويّتها وإثبات كيانها وتحقيق توازنها في مجتمعات مغاربية لا تزال تنظر إليها بدونية وارتياب وشبق.

أمّا الصنف الثاني من الفضاءات فتمثّله أماكن الانتقال التي تسمح للمرأة بمغادرة

البيت السجن حيث الانغلاق والضيق والتوتّر والاستلاب. .وهي الشوارع والأحياء وما تحويه من مقاه وحانات ثمّ البحر المدى. ولئن كانت الشوارع تمثّل فضاء المتاهة حيث تبدّد المرأة بعضا من قلقها وتوتّرها بالسير فيها على غير هدى حتّى في المناخات القاسية فإنّها تبقى فضاء المغامرة والرهبة عندما تتعرّض المرأة إلى مضايقة الرجل لها ومطاردته. ويبقى كلّ من فضاء المقهى والحانة يجسّد حال العطالة الفكرية ويشي بما تعانيه المراة من ضياع وتهميش. ويمثّل اختراق المرأة لهذين الفضاءين وتجاوزها العتاب الممنوعة لكليهما تمرّدا على الأعراف الاجتماعية والقيم الأخلاقية ومظهرا من مظاهر رفضها لها وتمرّدها عليها في مسعى بحثها عن وجود أكثر اكتمالا.

كلّ ذلك ويبقى البحر الفضاء المدى الذي تقصده المرأة لتمارس عراء الذات الجسد فتحقّق لهما بذلك الانعتاق من كلّ أشكال الرقابة وأنواع القيود. وتربط المرأة بالبحر علاقة ألفة حميمة تدرك مصاف العشق الصوفي والحلول في الذات البحر تجسّدها أشكال الاعترافات والمناجاة والدعاء نشدانا للخلاص في لغة تضرّع وابتهالات وخشوع.

* إن أشكال الفضاء التي رسمتها الرواية النسائية المغاربية ذات التعبيرات العربي تكشف عن حقيقة رؤية المرأة الكاتبة للجسد وتعاملها معه عند ممارسة فعل الابداع. فهي تتحدّث عنه في الأغلب من وراء حجب تلتقي والمنظور الاجتماعي الذي يعدّ حديث المرأة عن ذاتها وخاصّة عن جسدها من المحرّمات والموضوعات الممنوعة والمسكوت عنها. وهي بذلك تمارس في كتابتها عن الجسد وحديثها عنه لعبة الإضمار والمكاشفة ممّا يؤكّد أنّها لم تستطع التحرّر من ضوابط البيئة وضغوط قيمها وأعرافها. ولعلّ مثل هذه اللعبة هي التي تمنح الكتابة النسائية بعديها الدرامي والجمالي، ومن ثمّة تكسبها خصوصيتها واختلافها مع ما ينشأ من أنماط كتابة وتكشف عن حقيقة وضع المرأة في بلدان المغرب العربي حيث يظلّ الموروث يمارس الحضور في عقلية مجتمعاتها والتأثير فضلا عن تواصل هيمنة سلطة الرجل واهتزاز مكانة المرأة في نظره.

الهوامش

(1) حسن البحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه.
(4) المرجع نفسه.
(5) انظر : عروسية النالوتي : الفضاءات المسموح بها والمسكوت عنها في الكتابة القصصية التونسية، مجلة «الحياة الثقافية» (تونس)، العدد 67، 68، 1994.
(6) سعيد علوش : الجسدي في المرآة المشروخة، مجلة «الفكر المعاصر» العدد 50 ـ 51 السنة 1988.
(7) علياء التابعي : زهرة الصبار.
(8) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد.
(9) الرواية .
(10) الرواية .
(11) الرواية .
(12) أنيسة الأمين : أنوثة في محرقة الأب، مجلة «الناقد»، العدد 65 تشرين الثاني (نوفمبر) 1993،
(13) حسن البحراوي : بنية الشكل الروائي.
(14) غستون باشلار : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، مجلة «الأقلام» (العراقية) العدد 10، السنة 1979، ص 58، ترجمة بتصرف.
(15) حسن البحزاوي، بنية الشكل الروائي.
(16) Michel Butor : Repertoire II, p 96.
(17) مرضية النعاس : المظروف الأزرق،
(18) الرواية :
(19) آمال مختار : نخب الحياة.
(20) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة.
(21) علياء التابعي : زهرة الصبار، 117.
(22) الرواية .
(23) الرواية .
(24) الرواية .
(25) الرواية : المقدّمة.
(26) الرواية .
(27) الرواية : المقدّمة :
(28) فوزية الشلابي : رجل لرواية واحدة،
(29) الرواية .
(30) الرواية .
(31) الرواية .
(32) الرواية .
(33) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي. .
(34) نفس المرجع.
(35) آمال مختار : نخب الحياة.
(36) خناثة بنونة : النار والاختيار.
(37) خناثة بنونة : الغد والغضب.
(38) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي.
(39) آمال مختار : نخب الحياة،

(40) خناثة بنونة : النار والاختيار.

(41) آمال مختار : نخب الحياة.

(42) الرواية .
(43) الرواية .
(44) الرواية .
(45) الرواية .
(46) الرواية .
(47) الرواية .
(48) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي.
(49) نمثّل لنصوص الرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي التي تناولت فضاء السجن بالوصف والتعليق برواية «مجنون الأمل» لعبد اللطيف اللعبي.
(50) يمثل فضاء السجن في عدد هام من نصوص الرواية المغاربية ذات التعبير العربي. وهي : «سبعة أبواب» (1965) و«دفنا الماضي» (1966) و«المعلم علي» (1971) لعبد الكريم غلاب و«تامو» (1974) لأحمد زياد و«دهاليز الحبس القديم»، (1980) لحميد لحميداني و«الخبز الحافي» (1982) لمحمد شكري و«كان وأخواتها» (1986) و«دليل العنفوان» (1989) لعبد القادر الشاوي و«بدر زمانه» (1983) لمبارك ربيع.
(51) علياء التابعي : زهرة الصبار .

(52) سعيد يقطين القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء .

(53) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة،
(54) علياء التابعي : زهرة الصبار،

(55) الرواية .
(56) خناثة بنونة : النار والاختيار.

(57) علياء التابعي : زهرة الصبار.

(58) آمال مختار : نخب الحياة،

﴿الفصل الخامس﴾

الرواية النسائية المغاربية
الخصوصية والاختلاف؟

إن مثّلت مسألة الخصوصية والاختلاف في أدب المرأة مدار مبحث الفصل الثاني من القسم الأوّل حيث بيّنا مظاهر الجدل النقدي الذي أثارته في صفوف الأدباء والنقّاد فإنّ مقاربتها مجدّدا في هذا الفصل تتميّز بكونها لا تتّصل بإبداع المرأة العام بل بنمط محدّد من أنماط كتابتها وهو الرواية. وهي مقاربة تسعى إلى أن تجيب عن الفرضية الجوهرية التي انطلق منها هذا البحث والمتمثّلة في إمكان وحدود وجود أدب نسائي مغاربي في حقل الرواية متميّز يدحض المنظور الذكوري في النقد الذي جعل من المرأة المبدعة مجرّد صدى وإسترجاع لما يكتبه الرجل. وهي المسألة التي أضفت على هذا العمل وما يتضمّنه من مباحث صفة جنينية تلقائية فيما تكتبه المرأة من إبداع، بإعتباره أدب «أقلية مجتمعية تعيش ظروفا خاصّة تنعكس على رؤيتها وتصورّها للأشياء والعالم»(1).

وتعتبر الفرضية التي تؤسّس هذه الدراسة استخلاصا يدعم السؤال الجوهري الذي يبحث عن خصوصية الكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي ويطمح إلى تأكيد أنّ المرأة كيان مبدع يتوفّر على سمات مفيدة تميّزه. وهي ذات فاعلة ومنتجة وليست مادّة للاستهلاك يستمدّ منها الرجل المبدع موضوعات إنتاجه الفنّي وبعض خصائصه الجمالية. وهذا ما تقرّه الناقدة خالدة سعيد في قولها : «. . . فالخطوصية هي منطلق الكتابة، وبنار هذه الخصوصية يتوهّج العام، لكنّ تغيير العالم أو التأثير في العالم أو العامّ هو مبتغاها، من هنا كانت الكتابة لدى النساء، وكلّ تعبير صادر عن النساء، كتطلّع إلى تغيير العالم أو إعادة تشكيلة (أي كفن)، هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلي أفق التفاعل والفعل والفاعلية، أو خروج إلى المشترك والعام»(2). فتكون هذه الخصوصية التي تؤكد على وجود حساسية أنثوية فيما تكتبه المرأة «تنبع من داخل الأدب النسائي نفسه، فتمنحه إسما دالاّ محدّدا واضحا»(3).

وذلك باعتبار أنّ «المرأة تصوغ كتابتـها بشكل مختلف تماما عن أشـكال كتابة الرجل، سواء تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة أو الكتـابات التي لا تتوقّف المرأة عن ممارستها في علاقتـها بجسدها. فالمرأة باعـتبارها كائنا مـختلفا في تكوينه البيـولوجي وجسده عن الرجل وباعتبار تواجدها في مجتـمع ذكوري تعمل على الدوام، على إظهار جسدها بشكل مغاير. . .»(4). والأمر ذاته تعتـرف به الكاتبة الناقدة كرمن البسـتاني وتؤكّده في قولها : «ليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه، ولا الـثقافة نفسها، فكيف يكون لنا والحالة هذه التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، لا سيـما بعد أن تطوّرت العـادات والتقاليـد بفضل النضـالات النسوية. فلم يعـد ينظر إلـى هذه الخـصـوصـيـة في أسلوب الكتـابة علـى أنهـا تعـبـيـر عن دونيـة ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحقّ من حقوق المرأة في التمايز»(5).

وسنعمـد إلى إستجلاء علامـات خصوصيّـة الكتابة الروائية النسائيـة في المغرب العـربي في ثـلاثة مـستـويات يتّـصل أوّلـهـا بأسـئلة المتن الروائي ومـــا تعـرضـه من موضوعـات نسوية بالأساس تمثّل في الواقع عناصـر أساسية من المسألة النسـائية التي كان لهـا حضـور قويّ في جميـع نماذج هذه الرواية النسائيـة المغاربية فـي حين يهتمّ الثانـي بتجلّيـات الذات النسوية في فـعل الكتابة الروائيـة من خلال كـشف المرأة عن الحميـمي من مشاعرها الأنثـوية ورغباتها الجنسـية فيمـا تقيمه من عـلاقات مع الآخر الرجل.

أمّا المستوى الثالث والأخـير فيهتمّ بخصوصيّة اللغة في كـتابة المرأة الروائية «عبر البحث عن مـوقع المرأة داخل اللغة ودور اللغة في تشكيـل رؤية المرأة للعالـم، الشيء الذي أثبت وجود اختلاف بين ما تكتبه المرأة في تعـاملها مع المادة الابداعية عمّا يكتبه الرجل»(6).

1 ـ علامات النسوية في المتن الروائي

إنّ أوّل ما يحدّد كتابة المرأة تجربتها في الحياة ثمّ ما تتوفّر عليه من مرجعية معرفية وما تعتقده من إنتماءات فكرية. وهي العوامل التي تجـعل كتابتها تتوفّر على علامات خصوصيّـة تتّصل بالتجربة المعيشة ومـا ينبثق عنها من موضوعات تغلب عليـها «صفة

النسوية» ومن ثمّـة فإنّ المرأة الكاتبة تعـبّر في كتابتـها عن شـواغلها الذاتيـة بالأساس. وهي شواغل الأنـثى، ممّا طبع كتاباتـها بنوع من الحسـاسيـة الأنثوية أو النسـائية، من خلال ما تطرحه من قضايا تتّصل وثيق الاتّصال بذاتها أنثى وبوجودها فردا إجتماعيا. وهي قضايا تنصهر كـلّها ضمن مسألة التحرّر الاجتمـاعي للمرأة من خلال تصويرها ما يعترض المرأة من معوقات جوهرية في سعيهـا إلى إثبات ذاتها وتأكيد كيانها المتميّز «بحثا عن هويتـها التي تتعرض للطمس والتـمزيق والتشويه. ولا يعتـمد ذلك البحث عن الهويّة على إقـامة تعارض مـيتافـيزيقي مع الرجل، أو تأكـيد ثناذية نهائيـة تفصل بينهما»(7). وهذا ما طبع كـتابة المرأة بالذاتية من خـلال تمحور فعل الكتـابة الروائية الذي تمارسـه على الذات ويتـجلّى في الحضـور القـويّ «للأنا» المبدعـة في نصـوصهـا: أسـئلة مـتن وأشكال خطاب ولغـة سـرد وأسلوب كـتابـة ممّا يعلّل هيـمـنة الطابع الرومانسي والغنائي على هذا النمط من كتاباتها وإن كـانت هذه السمة لا تقتصر على النساء وحدهن إذ يشاركهنّ فيها الكتّاب «لكن تبـقى رغم ذلك خاصيّة مهيمنة أساسا على الكتابة النسائية»(8).

وهذا التـمحـور على الذات هو الذي يحـوّل كـتابات المرأة الـروائية في المغـرب العـربي إلى نوع من أدب الاعـترافـات الذي يقـوم علـى الاسـتـذكـار والتـداعي في استدعاء مكوّنات السيرة وتشكيلها في فعـل الكتابة عبر صيغ من التـعبير يتزاوج فيها الواقع والرمز، التصـريـح والتلميح، الإعلان والإسرار. فكلّ موضـوعات النصوص الروائية التـي أنشـأتها الكاتبات المغاربيـات تدور حول المرأة ويأتي الحكي فيهـا بلسان إمراة، ممّا يجـعل المرأة تكون مدار الحكاية وروايتـها في الآن ذاته وكأنّهـا تستعـير في ذلك دور شـهـر زاد وهي تروي حكايتـهـا لشهـريار. وهي الحكـايات التي تمثّل المرأة محورها هي الأخرى.

فالمرأة هـي الشخصـية الأسـاسيـة في هذه النماذج الروائيـة التي شكّلت عـوالمها الأدبيات المغاربيـات، تعلن عن حضورها في الأغلب باستـعمال صيغـة المتكلّم المفرد «أنا» وأحيانا في صيغة تقليدية تتمثّل في ضمير الغائب المؤنّث «هي».

كلّ هذا يجعل الذات الكـاتبة من خلال ما تبـدعه من شخـصيات نسـائية تكون الأقدر من غيرها على التعبير عن قضاياها النسوية ذات الصلة الحميمة بعالم المرأة في مـختلف أبعـاده الشعـورية والجسـدية والاجتـمـاعيـة لعمق وعي هذه الذات الكاتبـة

بوضعها أنثى ومعايشتها لواقع المرأة في مجتمعات مغاربية لا تزال تميّز بين الرجل والمرأة ولا تنزّلها المنزلة التي هي بها جديرة، ومن ثمة فإنّ كلّ اقتراب من عالم المرأة النفسي والفكري والأنثوي والاجتماعي يبقى محدودا ونسبيا لعجزه عن النفاذ إلى داخل المرأة والكشف عمّا يضجّ به من مشاعر وتطلّعات وأشكال استلاب. وهذا ما يعترف به الناقد الروائي محمد برادة في قوله : «لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التميّز الوجودي»(9). وهو ما يفيد أنّ المرأة هي الجديرة أكثر من غيرها بالحديث عن المرأة والإجادة في ذلك حتّى وإن أضفت الكثير من المثالية وهي تشكّل ملامح صورة الأنثى لتجعلها «تقترب من الكائن الطبيعي الفطري، وتنتمي إلى الكائنات العجيبة غير المروّضة التي تكاد أن تكون مستقلّة عن المؤسّسات الاجتماعية من حيث تكوين صفاتها...»(10).

وتندرج ضمن هذه النزعة الذاتية في كتابة المرأة الروائية في المغرب العربي جملة الموضوعات «النسوية» التي تمثل جانبا مهمّا في أسئلة المتن الروائي لنصوصها. وهي موضوعات ـ وإن لم تقص الرجل لكونه يمثل طرفا فاعلا فيها ـ فإنّها تبقى حميمية في عالم الأنثى وتحظى بمنزلة خاصة في كيانها الذاتي وممارستها لفعل الوجود. فهي تكشف عن خصائص الكيان الأنثوي وحقيقة وضع المرأة في المجتمع وطبيعة تعاملها مع الآخر. وبذلك فإنّ «القضايا النسوية» التي تثيرها المرأة الكاتبة في المغرب العربي تمثّل في الواقع مدارات معاناتها إذ تسهم في توتّر واقعها النفسي وتأزيم وجودها الاجتماعي خاصّة فيما يتّصل بالعلاقات التي تقيمها مع الرجل ويلوّنها في الغالب الصراع والتنافر بدل الوئام والتآلف. كلّ ذلك يكسب المرأة الكاتبة موهبة حذق الحديث عن قضاياها وفيها، تفوق تلك التي يمتلكها الرجل ويسعى من خلالها الى إثارة مسائل تلوّنها «النسوية» ذلك أنّ المرأة الكاتبة باعتبارها أنثى تعمد إلى نقل تلك القضايا التي تخصّها بالدرجة الأولى إلى فضاء الكتابة بعد معايشتها لها ذاتيا أو رصدها لتجلّياتها ومتابعتها لآثارها في واقع المرأة النفسي ووضعها الاجتماعي موضوعيا.

وتبرز ـ في هذا السياق ـ أزمة العلاقة بين البنت وأمها والتي تعكس مظهرا من صراع الأجيال الناجم عن تباين المستوى ومن ثمّة اختلاف الرؤى والأحكام. وهذا ما تجسّده شخصية زينب في رواية «المظروف الازرق»، في قولها : «يا إلهي لماذا

تعاملني أمي هكذا؟! ترى هل كلّ الأمهات مثلها. لماذا يا إلهي ينعدم التفاهم بين الأم وابنتها»(11). وهو نفس الصراع الذي تخوضه ليلى مع أمها في رواية «النار والاختيار» ومداره الزواج حيث تتباين رؤى كلتيهما في تصوّر شروطه وعوامل نجاحه فيكون رفض البنت لإرادة الأمّ باعث الصدام بينهما والصراع. تقول ليلى : «ورغم ذلك تسألني : هل توافقين؟ لو استطعت لركبت في صوتي مائة مليون حنجرة. . . صوت كل الذين أصابتهم شظية معركة، لأزمجر لن أوافق لن أوافق لن أوافق، لتفنى الدعة والجلسات المطمئنة والتقبل الخانق في وثبة تعيد للحياة بكارتها لنبدأ حقيقة من الأول»(12).

وتطفو ضمن أسئلة المتن النسوي لكاتبات الرواية المغاربية قضية العلاقة المتأزّمة في الأغلب بين الحماة والكنّة وقد طرحت في أكثر من نصّ روائي اعتبارا لتأثيراتها السلبية في واقع المرأة النفسي والاجتماعي. ونمثّل لها برواية «آمنة» لزكية عبد القادر حيث تلجأ الحماة تامو إلى السحر والشعوذة بغية إبعاد كنّتها آمنة عن ابنها طلحة. وكذلك رواية: «المظروف الأزرق» لمرضية النعاس التي تكشف على لسان شخصيتها زينب عن خفايا هذه المشكلة في قولها: «ابتدأت رياح المشكلة الأزلية بين الحماة وزوجة الابن في الهبوب، إنّ كلّ واحدة تعتقد أنّ الأخرى تحاول مشاركتها في إنسان تعتبر نفسها هي أحق منها بحبّه ورضاه»(13).

ثمّ تضيف في لهجة ساخرة من تواصل حضور هذه المشكلة في الزمن الحاضر وقد تجاوزها الزمن في نظرها، تقول: «لو أنّ علماء النفس فكروا في يوم من الأيام أن يضعوا قوانين تسير عليها الحموات وزوجات الأبناء لربما انتهت المشكلة أو لو حاول الأزواج أن يكوّنوا مجلس أمن أسري مهمّته وضع خطوط هدنة بين الطرفين المتنازعين فلعلّهم يحاولون القضاء على هذه المشكلة»(14).

ثمّ يمثّل تحمّل المرأة تبعات إنجابها الأنثى بدل الذكر في مجتمعات مغاربية لا تزال تمايز بينهما موضوعا نسويا آخر يمثّل هاجس رعب للمرأة يهدّد استقرار حياتها الزوجية، إذ يضطرّها إلى الإكثار من الإنجاب حتّى ترزق الزوج بالذكر المنتظر الذي يحمل إسمه ويُبْقِي على ذكره. وفي صورة إخفاقها في أن تحقّق له هذا المبتغى باقتصارها على إنجاب جنس الأنثى فإنّ مصيرها يكون حالة من اثنين، إمّا الطلاق أو القبول بضرّة تقاسمها زوجها. وتصوّر زينب في نص «المظروف الأزرق» هذا الوضع

ـ في عرضـها لمأساة أختـها سـالمة. تقول: «لقد عـاد أخيرا زوجـها... ولكن ليس ببضـائع!! لقد عـاد بزوجة أخـرى من البلد الذي ذهب ليجـلب بضاعة دكـانه منه!! وأدهش الجميع مـا تحجّج به.. من أنّ زوجته السابقـة لا تنجب غير البنات..». وأنّه يريد ولدا يحمل إسمه من بعده.

وعندما حـاول والدها إعلان استنكاره لعـمله هذا الذي يدلّ على نفس خسيـسة عـديمة الإيمان بغضّ النظر عن كـون المرأة التي قـال عنها مـا قـال ابنته كـانت حـجتـه حينئذ... والتي أحسّت أنّها الأقوى «أن الشرع حلل له الزواج بأربع نساء... وأن من حـقّه أن يمارس مـا حلله الله كغـيره من الرجـال»(15). وترفض المرأة مـثل هذا السلوك ولا تتردّد فـي الحملة عليه والتنديـد به باعتبـاره يمثّل شكلا من أشكال تخلّف الرجل ومن خلاله تخلّف المجتمع الذي لا يزال يكرّس مبدأ التمايز بين الذكر والأنثى منذ الولادة.

ويمثّل الطلاق هو الآخـر أحـد الموضوعـات النسـوية الأساسيـة. وهو موضـوع جدليّ تـتعدّد في شـأنه الآراء إلى حدّ التـباين أحـيانا. وهو يحضـر في المتن الروائي النسائي المغاربي في أكثر من نصّ نمثّل لها بـ«عام الفيل» لليلى أبو زيد و«رجل لرواية واحدة»، لفوزية الشلابي.

ويشتـرك النصّان في تصوير وضع المرأة المطلّـقة في المجتمـعات المغاربيـة، سواءا كانت جاهلة أم مثقفة. وهو وضع يبـعث على الانشغال لأنه يقترن بالبؤس المادّي في الرواية الأولى وباختلال الكيـان النفسي والجنسي في الثانية فـضلا عن نظرة الارتياب والطمع التي يخصّ بها المجتمع هذا الصنف من النساء ليقـرنه بالعهر والدعارة.

غير أنّ هذه السمة النسوية في كتابات المرأة المغاربية الروائية تتجلّى بأكثر وضوح في تصوير المرأة لخصـائص الأنثوية فيها في بـعديها الشعوري والجنسي تصـويرا يعجز عن نقله في مختلف دقائقه وخصوصيـاته غيرها لأنّها تبقى الأقدر على ذلك لاقترانه بعالمها الداخلي وما يتميّز به من سمات مفيدة تختصّ بها الأنثى دون غيرها.

2 ـ أوجاع الذات في محرقة الأنوثة

إنّ استقـراء النصوص الروائية التي أنشأتها الـكاتبات المغاربيات يسمح باكـتشاف

عديد العلامات النسوية التي تتّصل بعالم أنوثتهن وما يضجّ به من مشاعر ويزخر به من رغبات تعكس توق الجسد إلى المتعة والتلخّص من كلّ أشكال القهر التي تمارس عليه فتضخّم كبته ومن ثمة معاناته لعدم تحقّق فعل اللّذة الذي يحقّق للأنثى توازن الكيان وتكامل الوجود. وهي مشاعر ورغبات إن شاركها الرجل في بعضها فإنّ المرأة تسمها وهي تعرضها وتعبّر عنه بسمات خاصّة تحمل طابع الأنوثة في تدفّقها ودفئها ورقّتها ومختلف أحوال وجدانها وانفعالات جسدها، في ضعفها كما في عنفوانها، في سكونها كما في تمرّدها وثورتها وهيجانها، في حبّها وعشقها وهيامها، كما في كراهيتها وبغضها وجفائها وفي انتشائها كما في كبتها والتياعها. وهي أحوال نفس وصبوات جسد تمتلك وحدها قدرة الإجادة في الحديث عنها وفيها أكثر من أيّ كان لأنّها تشكّل مدار كيانها الروحي والحسّي في مختلف تجلّياته.

فعالم المشاعر الأنثوية يهيمن على كتابات المرأة الروائية من خلال حديثها عن عاطفة الحب الذي تكنّه للرجل والعشق الذي تخصّه به والطقوس التي تمارسها معه واقعا أو حلما وتعبّر عنها بفنون من الكلام يحمل رائحة الأنوثة إلى حدّ الاحتراق ويصوّر أوجاع الذات إلى حدّ المأساة والتياع الجسد إلى حدّ الفاجعة أو ترصد ملامح من تجارب الأنثى في علاقتها مع الآخر الرجل. ولا غرابة في ذلك فعاطفة الحبّ تمثّل جوهر كيانها ومدار وجودها ومن ثمّة فهي تعكس أحد شواغلها الأساسية إن لم تكن الشاغل الأهمّ. وهي السمات التي تعبّر عنها زينب في رواية «المظروف الأزرق» في قولها : «ثمة شيء واحد لا نسمّيه... ولا نصفه بغير تسميته أو صفته. إنّه الحب. وذلك لأنّنا نعرف قيمته ونقدّسه»(16). وتضيف نعيمة في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة» قائلة «إنّ أجمل ما في عواطفنا هو خصوصيتها وغوصها في دنيا ذواتنا دون أن تطالها المصابيح الكاشفة»(17). وهو ما يجعل حديث الآخر الرجل عن عالم المرأة الشعوري يكون محدودا ولا يخلو من اصطناع ممّا يضفي سمة الخصوصية على هذا النمط من الكتابة التي تمارسها أديبات المغرب العربي.

وضمن هذا الشعور الذي تخصّ به الأنثى الرجل - تنبثق عاطفة الأمومة التي تربط الأنثى أكثر بالحياة وتمنح لوجودها المعنى ومن ثمّ فهي تمثّل رغبة عارمة تصهر كيانها تعبّر عنها نعيمة في رواية «المرأة التي استنطقت الطبيعة» بعد أن وضعت مولودها غيث في قولها «عشت أحداث أمومتي الجديدة ساعة بساعة... بل دقيقة

بدقيقة. . . الأمومة انقلاب كلّي في العواطف والأخلاق والمشاعر. تجربة يجدر بالمرأة أن تخوضها. . .

«غيث» عالم مليء بالأحداث والمفاجآت الجميلة غبت في تتبّعه، وصالحت معه العالم صلحا أبديا لا رجعة فيه. . .»(18). وبالمقابل فإنّ أشدّ ما يرعب المرأة هو العقم الذي تصوّر وقعه في نفسها قائلة : «العقم جرس مخيف يقرع في جنبات نفسي، يهدّدني بالوحدة والفراغ والملل»(19).

وتتجاوز المرأة الكاتبة في تصوير عالم الأنثى الداخلي عاطفتي الحب والأمومة فتعرض بعض أحوالها النفسية وردود فعلها إزاء ما تتعرّض له من مواقف وتعيشه من أحداث عندما يستبدّ بها الغضب أو تعصف بها الخيانة أو تتملكها الرغبة في الشماتة. وهي أحوال وإن كانت تشترك فيها مع الرجل فإنّها تضفي عليها لونا خاصا بها عندما تعبّر عنها. فهي متطرّفة في حال تملّك الغضب لها. وهي الحال التي تصوّرها سوسن في «نخب الحياة» في قولها : «سأعود علّيسة جديدة. سأعيد رسم قرطاج كما أشاء. وأمّا إذا أحرقتها في لحظة غضب، فلن أترك البقايا. كما فعلت علّيسة، سآتي على كلّ شيء»(20).

وهي المنهارة إلى حدّ الغياب عن الوجود والحقد على الرجل إلى حدّ الشماتة والتشفّي في حال الخيانة التي تمثّل في نظرها نهاية العالم وتكشف عن جوهر الأنثى فيها. وتصوّر هذه الحالة نعيمة في نصّ «المرأة التي استنطقت الطبيعة» في قولها : «العلّي في حلم مقيت. . . لعلي أعيش كابوسا. فركت عينيّ وأعدت قراءة البرقية من جديد. . . ما أسعد المرأة الأميّة إذا كانت في مثل وضعي وموقفي ليتني لم أقرأ خيانة حسن بعيني. . .

ليت الدقيقة ـ الفاصلة بين هنائي وشقائي قد غابت من عمر الزمن. . .

ضاقت هذه ـ الفيلا ـ الأنيقة المترفة بي وتحولت إلى علبة صفيح مطبقة الجوانب فتحت النوافذ فإذا بالغروب يسدل خيوطه الرمادية على كل شيء. . . على قلبي أيضا»(21).

وتعرض هذه الحال أيضا رجاء في رواية «زهرة الصبار» وقد غدر بها أحمد فعمدت إلى الزواج من صديقه عادل نكاية فيه. تقول: «بين رجلين وقفت حياتي

كلهـا. رجـل أحـبـبـتـه فطعنني ورجل احـتـرمـتـه بعـمق وبذلت له ما بـقي مني فطعن...»(22).

ثم إنّ كاتبات الرواية لم تقتصرن على تصوير عالم الأنثى الشعوري واستبطان ما يزخر به من عواطف متنوّعة تجسّد خصوصية الذات الأنثوية بل عـمدن إلى الكشف عمـا يضجّ به الجسد الأنثوي مـن رغبات مكـبوتة تحول الأعـراف ومحظوراتـها دون تحقّقهـا بسبب ما تمارسه عليه من قـمع. فتهتاج الأنوثة داخل كيـان المرأة ويئنّ الجسد ناشدا اللّذة. وهي الحالة الـتي تكشف عنها العديد من النماذج النسـائية التي زخرت بهـا النصـوص الروائيـة لأديبات المـغرب العـربي. وتقـوم على تعـرية جـوهر الأنوثة وتجلّياته وقد تملّكه جنون الرغبة التي لا تحدّ. وهو ما تصـوّره صالحة وقد استبدّت بها أوجـاع الأنوثة واهتيـاج الجـسد. تقـول : «أصلح هذة المنضـدة، وكـأني أعتـذر عن فوضى الانفعـال التي اجتاحت الحجـرة قبل قليل، ثم التصق بالكنبة مـجدّدا، وأمرق عبر زجاج النافذة إلى هذه الرغبة الأخرى تشتعل في من جديد:

ـ أريد أن أمضغ شيئا!

رغبة محمومة بي لأن أمضغ أيّ شيء!

بي رغبة هنا، هناك، بأسناني. بلساني!

ـ أيّ شيء، أي شيء :

لوبان، لا يهم!

ماستيكا، لا يهم!

شيكولاته، لا يهم!

حتى الماء، هل من ماء لأمضغه؟!

ـ لا. لا. لا!

أركض مثل جروة تائهة إلى الشرفة...

أبكي. لا، أنا لا أبكي، إني أحاول أن أبكي فارتدّ مهزومة:

هذا أنت أيها البكاء تخذلني!

أحاول أن أريح رأسي على كتفي، فتحيط بي غيلان الرغبات:

ـ إني احـتـاج رجـلا، ولا بدّ أنّ هناك رجـلا مـا في هـذا الحي. . . في هذه المدينة. . . في هذا الوطن. . . فـي هذا العالم. . . في هذا الـيوم، يحـتـاجني كمـا أحتاجه وربما أكثر!

ـ ذراعاي تختزنان هذه الرغبة المحمومـة في أن يحضنا رجلا ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الواعر. هيّـا نجرب أن نحيل هذا الفـراغ. . . هذا الهواء البارد الخـفيف، رجلا!»(23).

وهي ذات الرغبـات التي يضجّ بها جـسد سـوسن في «نخب الحيـاة» ويتوق إلى تحـقيق فـعل اكتـمـالها. تقـول : «شيء مـا يحدث هنا في داخـلي. شـيء ما يتـسلل ويتواطأ. فوضى أخرى برائحة الفجر تزعج خمولي الذي بدأت أعود إليه، وتعد هي الأخرى بالمتعة والحميمة.

حيرة تنحتني تمثـالا من رغبة ولهفة ترعش ارتباكي وسـيجارتي وكأسي، وجنون آخر يهدّد صلابتي.

شيء ما يحدث هنا، يتحكّ، وذاتي لم تعد تقوى على ذاتي. . . »(24).

كلّ ذلك يؤكّـد أنّ المرأة الكاتبة تعـشق كـونها أنثى ولا تخـشى من التعـبيـر عن أنوثتها في بعـديها الشعوري والحسّي، الخـاص والعام ومن هنا تأتي خصوصـيّة اللغة التي تكتب بهـا، إذ تلّونها هي الأخـرى حسـاسيّـة نسـوية تميّزها عن تلك اللغـة التي يكتب بها الرجل وتختلف عنها حتّى وإن كان موضوع كتابته المرأة.

3 ـ حرائق الأنثى في لغة الرواية

إنّ لغة الروايـة تنتجهـا أبنية النصّ وعلائقـه الداخلية. وهي وإن كـانت تتمـيّز بطابعها الحكائي القصصي فإنّها لا تقطع صلتها بالواقع. ثمّ إنّها وإن كانت تمثّل سبيل الكاتب إلى التـعـبيـر عن رؤاه الحلمـية. فـهي تسـعى إلى الانزياح عن لغـة المجتـمع المستهلكة لتكتسب دلالات جديدة تضفي عليها سـمة الحداثة. وهو ما يجعلها تتميّز ببعديـن أساسيين: أوّلهمـا جمالي ينبثق من أنسـاق النصّ الداخلية، وثانيهمـا واقعي

يتولّد من العـلاقة الجـدلية القائمـة بينها والمجتمع وبذلك تعيـد لغة الرواية إنتـاج لغة الواقع جماليـا بحكم أنّ «الدلالة الجمالية للغة لا يمكن أبدا أن تشكّل خـارج السياق الحيـاتي بما فيه الإبداع. فـالمرجعية الاجـتماعـية وحدها غيـر كافيـة لفرض الدلالات الجديدة على المسـتوى الروائي، إذا لم تكن هذه المرجعـية بدورها مشروطة بعـلاقات داخلية تتنامى على مستويين: داخل رحم اللغة ذاتها، وداخل البنية الروائية، بوصفها بنية تمتلك اسـتقلالية نسـبية تنشأ داخلهـا علاقات وأحلام وتصوّرات خـاصّة بالنص الروائي ذاته والخطاب المتميّز الذي تنتجه هذه العلاقة في حركتها الجدلية. . .»(25).

ثم إنّ البحث في إمكان اختلاف لغة الكتـابة النسائية في الحقل الروائي عن تلك التي يمارس الرجل بواسطتها فـعل البداع وذلك من خلال حضور المرأة فيهـا ووسمها بمياسم الأنوثة يعود إلى تصوّر منهجي يرى أنّ اللغة ليست أداة حيادية بل هي «نظام رمزي يلزم فرض علاقات اجتماعية، يعني هذا أفضل أن نرفض فكرة اللغة الحيادية، وأن نؤكد علـى العلاقات الصـراعيـة. بالفعل إن اللغـة لم توضع فقط لأجل تسـهيل عملية التواصل، بل بإمكانها أن تقوم بـالرقابة، الكذب، العنف، الاحتقار، القمع، وكذلك الرغـبة، المتـعة، اللعب، التحـدّي والتمـرد. هي كذلك مجـال الكبت (عن طريق الاستبطان وقواعد الطابو).ومجال التفريغ»(26).

وهو ما يؤكّد الصلة الوثيقة بين اللغة وجنس مسـتعملها ويقرّ اختلاف اللغة التي يستخدمـها كل من الرجل والمرأة. وهو الاختلاف المتجذّر في التـاريخ بعد أن «أثبتت الدراسـات أنّ للرجـال تعابيـر مـحظورة على النسـاء، كمـا أن التـعابيـر النسـوية إذا اسـتعـملت من طرف الرجـال فإنهم يتـعـرضون للاحـتقـار. . .»(27)، ومـثل هذا الاختلاف اللغوي بين الجنسين لا يـقتصر على المستوى المعجـمي فحسب بل ينسحب أيضا على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي.

وتعدّ اللغـة النسائية في الكتابة الروائيـة المغاربية مسـتوى من بين عدّة مستويات «يجب أن نربطه بالنصّ الأدبي. والنص بـطبيعـته متعـدّد المكوّنات رغم الوسط هناك تعدّد. المقـصود باللغات داخل اللغـة. النسق لا القاموس. هناك كـلام مرتبط بالتلفّظ بالذات المتلفّظة، وليس المقصود أن ندرس نصـوصا قصصية وروائية كتبـتها نساء. إنّ الشرط الفيـزيقي المادّي للمرأة كجسـد. هذا الوضـع هو الذي يجيز أن نفـترض وجود لغة داخل نصوص تكتبها المرأة. يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة المرتبطة

بالذات (ببعدها الميتولوجي) من هذه الناحية يحقّ لي أن افتقد لغة نسائية فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة(28).

وتتجلّى هذه الخصوصية اللغوية في الكتابة الروائية النسائية في عدد من العلامات منها تعمّد أولئك الكاتبات استخدام لغة مرسلة في شبه عفوية وطلاقة ونفس بعيد عن القوالب المنحوتة أو الرصف الهندسي إلاّ نادرا. فهنّ لا يعمدن إلى التجويد في الكلام بقصد التأنّق ولا يتلاعبن كثيرا بالأبنية، ممّا يجعل بلاغة اللغة التي يكتبن بها في أنّها ترفض البلاغة. فأكثر الألفاظ هي من المتداول، كلمات قريبة المعنى ومأخوذة إجمالا من قاموس اللغة العصرية وتداخلها في بعض المواضع مفردات دارجة. فهنّ يكتبن بكلمات عصرهن وأدناها إلى فهم القارئ. ويبدو ذلك صادرا عن مذهب فنّي في الكتابة قوامه اللغة الوسيطة بين الفصيح والدارج خاصّة في الحوار.

وإيثار البساطة في نظم الكلام جعل لغة الكتابة النسائية تتميّز بسرعة الايقاع الذي يعكس انفعالات داخل الأنثى ويكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر. فالجمل في الأغلب قصيرة، متعاطفة أو متلازمة، تنسحب أحيانا ليعوّضها نوع من كتابة البياض تعبّر عنه علامات تعجب أو استفهام أو نقاط متتابعة. وهو ما يسم نسقها بالتدفّق الذي يجسّد حال توتّر الذات الكاتبة وهي تمارس فعل الإبداع. ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط وتسارع الوتيرة والترجيع الغنائي وتقسيم الكلام إلى وحدات ايقاعية متساوية.

ثمّ إنّ هذه اللغة النسائية لغة دافئة تستمدّ أنساقها وأصواتها من وهج الأنوثة في عنفوان اهتياجها النفسي والجسدي ممّا يضفي عليها طابع الغنائية المنبثقة عن رؤية رومانسية للواقع والأشياء. فهي حديث روح يتّخذ شكل المناجاة ولغة جسد تقترب من الاعترافات، من خلال إغراقها في تصوير أوجاع الأنوثة المعيش منها والحلمي، الواقعي والمتخيّل. كلّ هذا يعلّل الطابع الشاعري الذي يسمها، حيث تقترب لغة الرواية من لغة الشعر إلى حدّ التماهي. فيتداخل بذلك السردي والشعري، الحواري والغنائي، إلى حدّ يعسر معه تمييز حدود الرواية عن تخوم الشعر لغة وإيقاعا ومتخيّلا. ولعلّ هذه السمة تجد تعليلها في أنّ الشعر يجد صداه في النسيج النفسي للمرأة إذ يعدّ من الفنون التي تؤثرها إن لم يكن أكثرها أثرة في نفسها. ثمّ إنّ عددا

مهمّا من كاتبات هذه الرواية المغاربية قد مارس الكتابة الشعرية قبل أن تستهويهن الرواية فيخضن مغامرة كتابتها. وتمثّل لأولئك بفوزية الشلابي في ليبيا وحياة بن الشيخ وفضيلة الشابي في تونس وأحلام مستغانمي في الجزائر. ولعلّ نصّ هذه الأخيرة «ذاكرة الجسد» ينهض خير دليل على هذا التزاوج بين الروائي السردي والشعري الغنائي في لغة الرواية، ممّا جعل لغة هذه الرواية تكون مكثّفة الايحاء دون أن تغرق في الترميز إلى حدّ الغموض أو التعتيم، متدفقة الايقاع تضجّ بالأنوثة صدى وتعبق بها رائحة وتنصهر بها حرائق :

«. . . لا أجمل من حرائقك. باردة قبل الغربة لو تدرين ـ باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء. بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له.

دعيني أتزوّد منك لسنوات الصقيع. دعيني أخبئ رأسي في عنقك. أختبئ طفلا حزينا في حضنك دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أنّ كلّ هذه المساحاة المحرقة. . . لي، فاحرقيني عشقا قسنطينة.

شهيّة شفتاك، كانتا، كحبّات توت نضجت على مهل عبق جسدك كشجرة باسمين تفتّحت على عجل. جائع أنا إليك. . . عمر من الظمإ والانتظار.

عمر من العقد والحواجز والتناقضات.

عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة.

عمر من الارتباك والنفاق.

على شفتيك رحت ألملم شتات عمري»(29).

ويبرز هذا المقطع استخدام كاتبته لكلمات المعجم تارة على وجه الحقيقة : إعلام وتارة على وجه المجاز : إبداع. وهي شأن غيرها من كاتبات الرواية تحمّل عباراتها دلالتين متراكبتين إحداهما واقعية والأخرى رمزية. الأولى تشخّص ظاهرا ملموسا والثانية توحي بمعان خفيّة. ويعدّ هذا الازدواج في العبارة نوعا من التذبذب المعنوي الذي يوسّع أبعاد المدلول. فتدلّ كلّ صيغة على شيء واضح وتوحي بمعنى غامض. وهي علامات دالّة على مذهب خاصّ في الكتابة يتداخل فيه الواقع والرمز. ولعلّ ذلك يتجلّى كأوضح ما يكون في حديث الذات الكاتبة عن الجنس، حيث تعمد إلى لغة كثيفة الايحاء تعبّر عنه بفنون من التلميح دون أن تصرّح به مباشرة لخضوعها إلى

محظورات البيئة والأخلاق ومحرّمات القيم الدينية. فتمسك عن تسمية الأشياء بمسمّياتها : بلاغة السكوت الدالّ وتفضّل الايحاء الشعري حتى في أقصىٰ اللّذة وأقسى الألم باستعارة مصطلحات تحيل على الحلم والخيال والطبيعة والعشق فضلا عن استخدامها بعض الكلمات المشتبهة والإشارات الغامضة التي لا تخلو من إيحاء بالجنس ودلالة عليه. وهو ما يصوّره هذا المقطع من رواية «نخب الحياة» الذي تعمد فيه سوسن إلى رسم أحد طقوسها الجنسية مع ابراهيم بفنون من التلميح يتداخل فيها الواقع بالحلم، الحقيقة بالمجاز. تقول : «تسللت أصابعي، لامست فخذي، فعلمت أن الصراع سيكون حربا لا تنتهي.

كلّ جسد سيقاتل من أجل متعته حتى الذم. سأغتسل بدم المتعة وسأغسله كطفلي.

لم يعد البلاط يئنّ تحتنا بل كان يصرخ كنت أحلم بأن ينكسر ونسقط من قمة متعتنا في الفضاء، ونطير، نسقط من جديد، وإذا بنا في البحر نتلاطم بين الأمواج بأجساد مشققة عطشا، ولن نعرف كي نرتوي. نظلّ نتقاذف ماء المتعة، نتراشق به، نرشفه، نبصقه، نمتصه، نتلمظه، نسبح فيه ونتخبط، ثم نهتدي ونشرب ولا نرتوي.

نسقط وإذا بنا في الأدغال ننّط على الأغصان الضخمة الغليظة، نقفز على الجذوع الضاربة في العمق، نجلس القرفصاء، تحت الفيء نتمدّد على الأوراق العريضة.

نقضم الثمر الغجري، يغطس هو في جوز الهند المشقّق يمتصّ رحيقه ويأكل لحمه وألتهم ثمر الموز بنهم خرافي ولا نشبع.

نسقط وقد أغرتنا لعبة السقوط. نكتشف أسرار المتعة الهاربة. نركض وراءها، نسعى للإمساك بها ولا ندركها»(30).

وهكذا فإنّ المرأة الكاتبة لا تتجرأ على «ذكر أسماء أجزاء معينة في الجسم أو ذكر أسماء وظائف طبيعية لهذا الجسم، بنفس الطريقة المباشرة الجريئة التي يستعملها الرجال، وخاصة الشبان منهم فيما بينهم. لذلك تعمد النساء لايجاد كلمات أو عبارات مهذبة وملطفة قد تصبح مع كثرة الاستعمال كالكلمات الأصلية الصريحة، وهذا ما يؤدي إلى تجنبها والعمل على ايجاد كلمات مهذبة تحل محلها»(31).

وينهض هذا دليلا على أنّ النساء الكاتبات قد حرمن من استعمال كامل السّجلات اللغوية وأرغمن على الصمت أو التلّطف أو الايحاء أو الإطناب في التعبير بسبب ضوابط البيئة ومحظورات الأعراف والأخلاق وأحكام الدين.

وبناء على كلّ ما تقدّم، فإنّ لغة الكتابة النسائية تستمدّ علامات خصوصيتها ومن ثمة اختلافها عن لغة الابداع الأدبي العام من تجذّرها في الذات النسوية معنى وحسّا وانفعالها بحساسية الوجدان الأنثوي وحركات الذهن فضلا عن انبنائها على تركيب متداخل من عناصر الواقع وصور الخيال ومعاني الفكر. وهي إلى ذلك كلّه لغة حيّة ـ متدفّقة ذات إيقاع غنائي بعيدة عن السرد المتئد، موحية بقوة مجازاتها أو تجريداتها ومتأثّرة على السواء بمرجعية معرفية متنوّعة لعلّ الشعر أبرز روافدها.[1]

وهكذا تكون مقاربة إشكالية خصوصيّة الرواية النسائية المغاربية واختلافها عن أنماط الإبداع الأدبي العام قد سمحت لنا بتبيّن علامات عديدة لتلك الخصوصية وهذا الاختلاف في أغلب مستويات الرواية، منها ما يتّصل بالمتن الروائي وما يتضمّنه من أسئلة وإن كانت لا تقصي حضور الرجل فإنّ صفة النسوية تبقى غالبة عليها باعتبارا لصلتها الحميمة بعالم الأنوثة المعنوي والحسّي. ومنها ما يتعلّق بالذات النسوية في حدّ ذاتها مدار الكتابة مبتدءا ومنتهى وما تضجّ به من مشاعر وتحلم به من تطلّعات تبقى خاصّة بالمرأة إذ تمثّل مواطن أسرارها ومنها ما يتّصل باللغة التي تستخدمها المرأة في كتابتها. وهي لغة تتوفّر على علامات حساسيّة نسويّة تجعلها تختلف عن تلك التي يستعملها الرجل في كتابته بحكم ما تتميّز به من دفق شعوي ودفء وطابع شاعري غنائي ونزوع إلى الايحاء من خلال المزاوجة بين الواقع والحلم، الحقيقة والخيال، الحسّي والمجرّد.

الهوامش

(1) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 1994

(2) خالدة سعيد : المرأة التحرّر الايداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط 1، 1991،

(3) رمضان سليم: زمن الرحلة والاكتشاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، 1984.

(4) محمد نورالدين أفايه : المرأة والكتابة، مجلة «الوحدة» السنة الأولى العدد 9، حزيران (يونيو) 1985، رمضان شوال 1405 هـ ـ

(5) كارمن البستاني : الرواية النسوية الفرنسية، مجلة «الفك العربي المعاصر»، العدد 34 ربيع 1985،

(6) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة،

(7) ابراهيم فتحي : الايداع الروائي للمرأة المصرية، مجلة «الهلال»، عدد مارس، 1995،

(8) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة، . .

(9) وردت قولة محمد برّادة، ضمن بحث : حسن بحرواي، «هل هناك لغة نسائية في القصة»، بمجلة «آفاق» (المغرب)، العدد 12 أكتوبر 1983

(10) ابراهيم فتحي : الايداع الروائي للمرأة المصرية، مجلة «الهلال» عدد مارس، 1995،

(11) مرضية النعاس : المظروف الأزرق، ص 47.

(12) خناثة بنونة : النار والاختيار، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1986،

(13) مرضية النعاس : المظروف الأزرق،

(14) الرواية :

(15) الرواية :

(16) الرواية :

(17) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة،

(18) الرواية .

(19) الرواية .

(20) آمال مختار : نخب الحياة، ص 106.

(21) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة،

(22) علياد التابعي : زهة الصبار، . .

(23) فوزية الشلابي : جل لرواية واحدة،

(24) آمال مختار : نخب الحياة،

(25) واسيني الأعرج : محاورات اليوم الأخير : لغة الرواية لغة الحياة جريدة «المساء» الأحد 21 ديسمبر 1986.

(26) Marinna Yaguello : Les mots et les femmes, Payot, 1978, p 7.

(27) رشيدة بن مسعود : المرأة الكتابة، . .

(28) حسن بحرواي : هل هناك لغة نسائية في القصة، مجلة «آفاق» العدد، السنة،

(29) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، . .

(30) آمال مختار : نخب الحياة، . .

(31) أوتوجسبرن : اللغة والمرأة، ترجمة حسام الخطيب، مجلة «الآداب» العدد 6، جزيران يونيو 1963، السنة 11،

﴿الفصل السادس﴾

الرواية النسائية المغاربية والتلقّي : الراهن والأفق

لمّا كان النّص الأدبي عامّة والروائي خاصّة هـو عبارة عن نسيج مركّب لا يفضي بحقـائقه بيـسر فـقد اكـتسبـت عملية الـقراءة أهمّيـتهـا من خلال تفكيك أبنيـة النصّ والكشف عن جوانب ألغازها التي تعتّم ما تتوفّر عليه من مداليل. وهذا ما ينفي صفة الحياد عن القارئ الذي لا يكتفي بالتلّقي والصـمت بل إنّه يشكّل عنصرا فاعلا يسهم بطريقة مـا في إعادة إنتـاج النّص الأدبي المغلق ـ وهنا النصّ الروائي أساسـا ـ انطلاقا ممّا يتوفّر عليه من مراجع مـعرفية خاصّة. فيكون غير مـعزول عن فعل الكتابة بل إنّه يجسّد حقيقة تفرض نفسها على الكاتب بصفة واعية أو لاواعية وذلك بإنتمائه بشكل حميمي أو تنافري للنّص الذي يشغل داخله موقعا خاصّا. ويقوم بدور وظيفي ضمن فهم سيرورته الإجتماعية والايصالية، ممّا يكسب القارئ فاعلية أدبية وأخرى إجتماعية باعتباره المتقبّل للنّص والمتذوّق له وفي الآن ذاته المتعامل معه فدا إجتماعيا.

غير أنّ هذا البحث لا يروم إثارة إشكالية العلاقـة بين ممارسة فعل الكتابة وعمليّة القراءة أو التقـبّل في شموليتهـا بقدر ما يسعى إلى تناول هذه المسـألة في إطار محدّد يعتـمد على جنس أدبي بـعينه هو الرواية النسـائية وفي زمن مـضبوط هو الآخـر يمثّل الراهن مداره والآتي مداه.

1 ـ القارئ المغاربي وتلقّي الرواية

تجدر الإشـارة منذ البدء إلى عسـر البحث في مـسألة قراءة الرواية المغـاربية ذات التعبيـر العربي لأنّ مراجع التوثيق التي يحتاجهـا الباحث عن وضعها متعـثّرة وناقصة وتقريبـية في أحسن الأحوال. وهي غـائبة تماما فيـما يتّصل بالرواية النسائيـة المكتوبة بالعـربية وذلك رغم أهمّـية سـؤال القراءة، أحد الـفواعل الأساسـية في إنتـاج النّص

الروائي. فكلّ كتابة تتأسّس على احتمال قراءة ومن ثمّة فهي تقترن بالقارئ المتوهّم الذي يعقد معه الكاتب نوعا من الحلف يقوم على التخييل لا على التصديق والتماهي. ويختلف هذا القارئ المتوّهم من كاتب إلى آخر اعتبارا لاختلاف تجارب الكتابة.

ثمّ إنّ هذه المسألة تطرح في مجتمعات مغاربية تتنازعها ثقافتان: الأولى أصيلة، عربية - إسلامية والثانية غربية حديثة ومعاصرة تؤكّد تواصل حضور عامل المثاقفة وتأثيره في نحت ملامح ثقافة بلدان المغرب العربي وذلك رغم مرور عدّة عقود على إستقلالها. وهو ما أنتج نمطين من الكتابة الأدبية عامّة والرواية النسائية خاصّة، اتّخذ أوّلها من الفرنسية أداة إبلاغ وإبداع في حين اختار الثاني أن تكون العربية وسيلة تعبير وسبيل تواصل.

ولئن كان القارئ المغاربي يشعر بالإلف نحو الأجناس الأدبية التقليدية التي تنتمي إلى ثقافته العربية - الإسلامية في جانبها الأصيل فإنّه لم يألف بعد بعض الأجناس المستحدثة في ثقافته المعاصرة ومنها جنس الرواية والنسائية منها على وجه الخصوص. وهو الجنس الذي لم يدخل بشكل كبير في اهتمامات الإنسان المغاربي على صعيد القراءة وذلك رغم تراجع بعض أنماط الكتابة التقليدية وخاصّة الشعر. وبذلك فإن القارئ للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية والنسائية منها أساسا «لا يمكن أن نتصوّره خارج مجموعة من القضايا المطروحة أمام تاريخ الرواية المغاربية العضوية والتي من بينها عوامل انتشار هذا الجنس الأدبي بعد انبثاقه في نسيج الأدب المغاربي التقليدي وتكوّن جمهور القرّاء بحسب شروط التفاعل مع الرواية والتعامل معها وفق مقاييس مختلفة تبدأ بدرجة المتعة لتنتهي برغبة إعطاء هذا الجنس وضعا خاصا في الثقافة والتعليم وغير ذلك من المؤسسات»(1).

ثمّ إنّ هذه الرواية المغاربية «وهي تتشكل قد خلقت تقليدا جديدالدى القارئ المغاربي الذي كان محكوما بالأشكال الأدبية التقليدية الموروثة من شعر وقصة ومقالة، حيث أقبل على الرواية رغم إنشداده إلى المخيّلة الأسطورية المتوارثة. وهكذا فإنّ الضرورة تدعو إلي تحديد سياق أو سياقات تشكل أفق القراة بالمغرب العربي. ومن ثمّة تحديد أفق تشكّل الكتابة لما في ذلك من تناغم بين سلطة الكتابة وسلطة القراءة من منظور جمالي وذوقي»(2).

وهكذا يكون قارئ الرواية المغاربية «قد مرّ بعده مراحل وهو يسعى إلى أن يصبح مكتمل الهويّة وفي مقدّمتها الانتقال من صيغة الثقافة الشفوية (Culture orale)، أو الثقافة النمطية (Culture typique) القائمة على القوالب الجاهزة إلى ثقافة الاستحداث. ويظلّ هذا القائ قارئا موزّعا بين القديم والحديث، الأصالة والمعاصرة. ويظلّ هذا الجنس الأدبي (الرواية) في أفقه الانتظاري وسجّله ومرجعيته، جنسا أدبيا دخيلا على الثقافة المغاربية»(3).

ثمّ إنّ أفق الانتظار لمّا كان «يقوم اليوم على أساس أربعة مكوّنات هي بالأساس «المعرفة بالكتابة» وتجربة القراءة، و«معرفة الادب» عموما و«حياة خارجية» من منظور نفسي - اجتماعي» فإنّ قائ الرواية المغاربية، قد أقبل في البداية على النصوص (السردية القصصية العامة) القريبة من الكتابة التراثية وفق طبيعة النص السردي الذي كان متداولا حينئذ والمتميّز بوظيفته التعليمية والخلقية والاجتماعية التي تشعر القارئ المغاربي بانتمائه إلى ثقافة محلّية لها خصوصياتها، وأخرى عربية - إسلامية لها سماتها المفيدة، وبذلك يعلّل ظهور اتجاه الرواية التاريخية فالوطنية مع مطلع استقلال البلدان المغاربية. ولن يتحوّل أفق القراءة هذا لدى القارئ المغاربي إلاّ مع نهاية الأربعينات وعلى مدى الخمسينات والستينات، حيث نشطت شروط المؤسسة الأدبية (أو بعضها على الأقلّ) على تغيير هذا الأفق وذلك من خلال ظهر الرواية الاجتماعية والبدايات الجنينية لرواية السيرة الذاتية، وقد تمّ هذا التحوّل على حساب انسحاب الثقافة التراثية لصالح ثقافة عصرية لحقت بمجمل أنماط التواصل الأدبي والثقافي، وكذلك على حساب تشكّل مرجعية جديدة تتزاوج فيها النصوص الشرقية والنصوص الغربية، بالنسبة للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية»(4).

وينضاف إلى كلّ ذلك كون هذا القارئ المغاربي أصبح يوجد في زمن بدأت فيه ممارسة فعل القراءة تفقد الكثير من مبرّراتها وإغراءاتها في ظلّ سيطرة عناصر إجتماعية وثقافية وحضارية جديدة لا تمثّل حوافز للقراءة بقدر ما تعكس معوقات تحول دون تناميها وانتشارها مقابل تكريس الرديء منها، كالقراءة الجاهزة أو قراءة السماع. وهو ما يحتّم البحث عن أفق قراءة جديد لنمط الرواية عامّة والنسائية منها خاصّة في زمن تشهد فيه بلدان المغرب العربي الكثير من التحوّلات والتغيّرات في أبنيتها الاجتماعية ومنظوراتها الثقافية ورؤاها الحضارية.

إنّ تنامي الكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي منذ ظهور نماذجها الأولى في الستينات والسبعينات، وبداية تبلور بعض ملامحها الأساسية على مدى الثمانينات وخاصّة منذ مطلع التسعينات أمر مطمئن وواعد على الأقلّ من حيث المظهر ولكن هل أنّ تنامي هذا النمط من الكتابة الأدبية للمرأة يقابله ازدياد مطّرد في عدد قرّائها في أقطار مغاربية لا تزال اللغة الفرنسية بها تحافظ على حضورها وعلى قاعدة قرّاء هامة رغم بعض الانحسار الذي تشهده في السنوات الأخيرة؟.

تفيد بعض المقاربات الإحصائية التي أنجزت في بعض بلدان المغرب العربي وكان مقصدها تحسّس إشكالية القراءة أنّ نسبة الإقبال على قراءة الكتاب بصفة عامّة، والرواية بوجه خاصّ ضئيلة حيث تبقى الغاية الأساسية من عملية القراءة في الأغلب وظيفية وتعليميّة. وهو ما تبيّنه دراسة تمّت في المغرب الأقصى واتّخذت من القراءة والقرّاء في المغرب موضوعا. وقد أثبتت أنّ نسبة من يقرأ في المجتمع المغربي «تمثّل في أغلبها شريحة من المجتمع يتراوح عمرها بين 15 و20 سنة. وهي تقرأ بهدف «التعليم» (20,1 ٪)، وتقرأ بقصد «المتعة» (2 ٪)، وحصة الكتاب باللغة العربية في ذلك جمعيه لا تعدو 57 ٪ وتحتل قرادة الرواية)والقصص فيها نسبة 16,9 ٪ فقط»(5).

ولعلّ هذه المقاربة الإحصائية لواقع القراءة والقرّاء في المغرب الأقصى تصدق في شموليتها ومغزاها على سائر بلدان المغرب العربي الأخرى، حيث نتبيّن العلاقة الهزيلة للقارئ المغاربي بالرواية مادّة استهلاك(6) ومن ثمّ تردّي فعل القراءة لديه وخاصّة ما يتّصل بالرواية التسائية التي لا تخلو نظرته لها من دونية وارتياب اعتبارا لحداثتها في الثقافة المغاربية المعاصرة مقاربة والأجناس الأدبية الأخرى التي تكوّن ثقافة هذا القارئ المغاربي التقليدية. وهي ثقافة تنزع إلى التراث أكثر من انفتاحها على الحداثة «لأنّ القارئ ـ في عمومه ـ من خلال عيّنات متخصّصة ثقافيا أو شبه متخصّصة واقع تحت سلطة قراءة أنموذجية جاهزة تنطلق في عموميتها من خلفية تراثية متراكمة سلفية أو شبه سلفية تتعامل مع الرواية منذ البداية من موقع العداوة»(7) خاصّة إذا كان الأمر يتعلّق برواية تكتبها المرأة، فهي تقترن ـ آنذاك ـ بالعهر في مجتمعات مغاربية ـ مع اعتبار بعض التفاوت بينها ـ ترى في كتابة المرأة عن ذاتها وعلاقتها بالآخر خرقا للمقدّس من الأعراف ومحظوراته وتجاوزا للأصيل

من القيم ومحرّماته. ومثل هذه المنظورات القيـمية المتوارثة تؤثّر سلبا في عملية تلقّي الرواية النسائية في المغرب العربي.

كما أنّ أبرز سـمات هذه الرواية النسائية تعلّل هي الأخـرى ضعف تلقّي القارئ المغاربي لها جنسـا أدبيا مستحـدثا في ثقافته المعاصـرة ومن ثمّ عدم اكتسابهـا لقاعدة قرّاء هامّة تسهم بفعالية في ترسيخهـا وتواصلها وإشعاعها. وتمثّل حداثة العهد أولـى تلك السمات. فهذه الروايـة النسـائية تبقى حديـثة العـهد مقـارنة بنظـيرتيها الفرنسية والعربيـة. فقد ظهرت مـتأخّرة عنهـما زمنيّا. وانبثـقت نماذجها الأولى في السـتينات والسـبعـينات وكـانت تشكّل محـاولات تتـحسّس الـطريق إلى الرواية دون أن تمتلك الوعي الكافي والشروط الضـرورية لكتابتها قـبل أن تأخذ بعض ملامحهـا في التشكّل والتبلور على مـدى الثمانينات وخـاصّة منذ مطلع التـسعينات. وحـداثة العـهد هذه هي التي جـعلت هذا النمط من الكتابة الـنسائيـة لا يدخل ضمن اهتـمامـات القارئ المغاربي ليبقى بذلك مهمّشا ونكرة أو يكاد.

ثمّ إنّ هذه الرواية النسائية قليلة التـراكم إذ لا تمثّل نصوصها سوى نسـبة ضئيلة من مجموع الرصيد الروائي المغاربي المكتوب بالعربية، فهي لا تتجاوز نسبة 5 ٪(8)، وبذلك فإنّ حـضورها المحتـشم يعلّل هو الآخر ضـعف إقبال القـارئ المغاربي عليـها لأنّها لا تمـثّل سوى نماذج محـدودة وشتـات من النصوص لم تـبلور ملامح كـتابتـها بعد.

ويبـقى عدم انتظام ظهـور نصوص هـذه الرواية علامـة دالّة لم تسهم في إغـراء القارئ المغاربي بتلقّيهـا فبقيت لذلك مهمّشة ضمن أنساق اهتمـاماته. فأغلب كاتبات هذه الرواية لم تتـجاوزن النّص الواحـد بسبب انقطاعـهن عن الكتابة أو تحـوّلهن عن الرواية إلى ممارسـة فنون أخرى من الابداع فكانت النصـوص التي كتـبنها لا تـتجاوز تخوم المغـامرة ومسـالك التجـريب. وهي تبقى في إطار المحاولات التـي لم تكتسب المفيـد من السمات لعدم تبلـور تجارب صاحبـاتها في الكتابة ممّا لا يتـيح للناقد إمكان تقويمها وتصنيفها ضمن أحد أنماط الجنس الروائي.

ولم تتـمكّن من كتـاب روايتين سوى ستّ كـاتبات هنّ خـناثة بنونة في «النار والاختـيار» (1968) و«والـغد والغـضب» (1981)، وليلى أبو زيد في «عام الفـيل» (1983) و«رجوع إلى الطفـولة» (1993) ثمّ مرضية النعـاس في «شيء من الخوف»

(1972) و«المظروف الأزرق»، (1982) وعروسية النالوتي في «مراتيج» (1985)، و«تماس» (1995) أحلام مستغانمي في «ذاكرة الجسد» (1993) و«فوضى الحواس» (1998)، وأخيرا حياة بن الشيخ في «وكان عرس الهزيمة» (1991) و«للحرافيش كلمة» (1994) وقد كانت المدّة الفاصلة بين صدور الرواية الأولى والثانية تمتّد إلى العقد وقد تتجاوزه.

وهكذا فإنّ هذه السمات التي تطبع الكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي جعلت المنزلة التي تحظى بها لدى القارئ المغاربي محدودة جدّا سواء كان جامعيا أو طالبا أو مثقّفا عاديا. فالباحث في علاقة هؤلاء القراء بهذا النمط الروائي الذي تكتبه المرأة يجدها مفقودة أو تكاد ممّا يؤكد أزمة تلقّي القارئ المغاربي لجنس الرواية. وإذا ما سئل هذا القارئ عن أسباب هذا الجفاء تعلّل بأكثر من سبب يوضّح فيه ضعف فعل تلقّيه للرواية عموما والنسائية منها بوجه خاصّ. فالجامعي يعلّل العلاقة المفقودة - أو تكاد بينه والرواية - بالتخصّص في حقل معرفي معيّن يحول - في الأغلب - دون إمكان متابعة ما يظهر من نصوصها أو أنّ الوقت لا يسمح له بذلك لكثرة شواغله وتعدّد التزاماته أو أنّ هذا النمط من الكتابة الروائية التي تنشئها المرأة لم يرق نوعيا إلى المنزلة التي تجعله جديرا بالرصد والتقبّل والمتابعة فلا يزال يتحسّس مسالك الكتابة ويجرّب ما يتوفّر عليه من أدواتها ويتمثّله من طرقها وأشكالها الجمالية. ولكن هل يجوز ألاّ يقرأ الرواية إلاّ المتخصّص فيها والمشتغل بها؟ ثمّ هل يمكن التسليم بعامل الزمن مبرّرا لعدم ممارسة تقبّل هذا الجنس الأدبي الذي يعيش الغبن واللامبالاة في أقطاره المغاربية وبين مثقفي النخبة فيها؟ وأخيرا هل يجوز أن نجازف بإصدار أحكام مطلقة على نصوص لم تحظ بالتقبّل والرصد لمجرّد أنّ مبدعاتها نساء؟.

وحتّى إن مارس البعض من هؤلاد الجامعيين قراءة الرواية - فالأغلب - أن تكون مشرقية أو غربية ممّا عمق الهوّة بين هذه العيّنة من القرّاء وجنس الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية ومنها الرواية النسائية بالأساس.

وذات الأزمة تطبع علاقة الطلبة بهذا الجنس الأدبي الذي يبقى نكرة أو يكاد لديهم نصوصا وكتّابا ومسار كتابة. ويذهبون في تعليل ضعف تلقّيهم للرواية أو غيابه إلى كون ثقافتهم الجامعية لم تكرّس لهم في الأغلب إلاّ الأدب المشرقي شعرا وقصة ورواية مغيّبة أو تكاد الأدب الروائي في بعديه المحلّي والمغاربي بدعوى أنّ هذا

الأدب المكتوب بالعربية لا يزال يبحث عن خصوصيته ومن ثمّ لم يرق إلى مصاف النموذجية لكي تتمّ دراسة نصوص منه.

وعندما يسأل هؤلاء الطلبة عن أسباب عدم إقبالهم على تقبّل الرواية المكتوبة بالعربية يقدّمون إجابات تبقى - في مجملها بحاجة إلى مقاربات إجتماعية ونفسية منها ضيق الوقت وكثافة البرامج التربوية المقرّرة التي تحصر الطالب في الجاهز والمستهلك أو أن النصوص التي يكتبها هؤلاء الروائيين صعبة. فيكون افتراض الخلل في النص الروائي لا في ثقافة الطالب المكتسبة وبنيته الفكرية ونسق تصوّراته. وقد يلغى سؤال القراءة عندما يغيب السبب أو يحلّ السماع محلّ القراءة.

ثمّ إنّ أزمة مقروئية الرواية المغاربية - ذات التعبير العربي ومنها الرواية النسائية لا يكن أن تعلّل بمعزل عن أزمة الكتاب الثقافي المغاربي التي تتجلّى فيما يعترضه من معوقات طبع ونشر وتوزيع ينضاف إليها ارتفاع أثمانه، ممّا يحدّ من الدور الذي يقوم به في صناعة القارئ المغاربي. وهو ما يجعل أزمة قراءة الرواية في بلدان المغرب العربي تكون وجها من وجوه أزمة الكتاب الثقافي بها.

إنّ إستقراء واقع تلقّي الرواية المغاربية والنسائية منها خاصّة من خلال كلّ ما تقدّم يسمح باستخلاص ضعف نسبة الإقبال على قراءتها من قبل القارئ المغاربي. وهذا ما يكشف عن اتّساع المجال أمام القراءات الجاهزة والسماعية في بيئة ثقافية مغاربية لا تعطي الأولوية للجمالية ولا للمعرفة بل تحاول أن تكرّس الجاهز والمستهلك الذي يلغي بالأساس سؤال القراءة.

وقد تحوّلت أشكال تلك القراءات المأزومة إلى تقليد يجد مبرّراته في ضغوط الواقع المعيش. فلا ترهق نفسها بقراءة النصّ واستكناه عوالمه الجماليّة وأنساقه المعرفية ولكنّها تنتقده من خلال ممارسة قراءة معزولة عنه «وهذا كلّه يعود في النهاية إلى نظام قائم في حدّ ذاته، ولنوع من السلطة تمركزت في الحياة الثقافية : سلطة الالغائية المطلقة أو القبول المطلق، وهذا ما يُخسِرُ القراءة شروطها»(9).

2 - الرواية النسائية والبحث عن أفق تلقٍ

إنّ هذا النمط من الكتابة الأدبية النسائية وإن أصبح يتوفّر على مؤشّرات واعدة

تكسبه مشروعية الرصد والمتابعة من قبل القارئ المغاربي أساسا فالعربي والعالمي لما فتئ يشهده من تنام مطّرد في النصوص لا يخلو من جودة خاصّة منذ مطلع التسعينات إلى الآن فإنّه يبقى مطالبا بتكريس وجوده ضمن الأجناس الأدبية الأخرى التقليدية منها والمستحدثة ليكتسب تدريجيا قاعدة قرّائه. ولن يتسنّى له ذلك إلاّ بمثابرة أولئك الأديبات على الكتابة الروائية والمجاهدة في سبيل بلورة ملامحها الأساسية من خلال تحقيق تراكم في النصوص ـ لا يخلو من كيف ـ يدلّ على طول نفس في الكتابة، يجعل أولئك الكاتبات لا تتوقفن ـ وهن يمارسن الجنس الروائي ـ عند تخوم المغامرة والتجريب أو تنقطعن عن متابعة الكتابة لتدخلن في الغياب أو تتحوّلن عن الرواية إلى مسالك أخرى من الابداع. وحتّى عندما يتوصل البعض منهن إلى إصدار نصّه الثاني فإنّ ذلك لا يتحقّق إلاّ بعد مرور فترة من الزمن تكون كافية ـ في الأغلب ـ لكي تُنسِي المتقبّل النّص الأوّل وصاحبته ممّا لا يساعد على ترسيخ معرفة المتلقّي بأولئك الكاتبات وما ينشئنه من نصوص روائية ولا يسهم كذلك في تحقيق نوع من الإشعاع لهن ينمّي إقبال القرّاء على ما ينتجنه لاحقا من إبداع لا يبقى يشكو الغبن أو التهميش وإنّما يدخل ضمن اهتمامات القراءة ويستوجب من هذا القارئ أن يجدّد نظرته لجنس الرواية المستحدثة في ثقافته بأن يعيد النظر فيما أطلقته عليه من أحكام صادرة عن موقف سلبي منه جعل علاقته بالرواية تكون هزيلة ومن ثمّ يعلّل ضعف إقباله عليها أو حتّى إنعدامه، خاصّة إذا كانت هذه الرواية صادرة عن المرأة الكاتبة والتي لم ينزّلها هذا القارئ المغاربي بعد المنزلة التي هي بها جديرة بتواصل نظرته الدونية إلى ما تنتجه من أشكال إبداع. وهي نظرة لا تروم الاعتراف ومن ثمّ الإقرار بإمكان تكافؤ المرأة والرجل بما قد تتوفّر عليه من قدرات ومواهب تسهم في تشكيل فعل إبداعها الخلاّق قد تضاهي أو حتّى تفوق تلك التي يمتلكها الرجل.

ويحسن الإلماع إلى الدور الأساسي الذي يمكن أن تقوم به الممارسة النقدية في تشكيل أفق تلقي هذا القارئ المغاربي للرواية عموما والنسائية منها خصوصا وذلك من خلال رصد ما يظهر من نصوصها ومتابعته لها بعيدا عن الانطباعية والذاتية وأشكال القراءة الجاهزة التي تفشّت في عينات من المثقفين منها عينة الصحفيين الذين يتحوّلون إلى نقّاد رواية دون أن يمتلكوا شروط الناقد الروائي الضرورية ودون أن

يتوفّروا على مرجعية معرفية تمتلك المقوّمات الفكرية والأنساق الجمالية للكتابة الروائية الأمر الذي أسقط أغلب القراءات الصحفية للرواية ـ ومنها الرواية النسائية ـ في السطحية والضحالة وحوّلها إلى كتابات انتقادية تتراوح بين التحامل والتقريظ لاعتبارات عديدة.

كلّ ذلك أمام الغياب شبه الكلّي للناقد المختصّ في هذا الجنس الأدبي. ولعلّ هذا ما يعلّل ضعف المتابعة النقدية لنصوص الرواية النسائية المغاربية التي لم يحظ عدد هامّ منها بالممارسة النقدية المنهجيّة الجيّدة والقادرة على الإسهام بفاعلية في بلورة مقوّمات هذا النمط الأدبي من الكتابة النسائية الفكرية منها والجمالية بحثا عن إمكان توفّر علامات خصوصيّة له واختلاف عن أشكال الايداع العام.

وبناء على كلّ ما تقدّم فإنّ الرواية النسائية المغاربية تواجه على مستوى التلّقي الكثير من التحدّيات، بعضها ناجم عن وضعها في الثقافة المغاربية المعاصرة وهي الحديثة النشأة والمحدودة النماذج وغير منتظمة الظهور ممّا يعلّل عدم تبلور ملامحها نمط كتابة أدبية وضعف تلقّي القارئ المغاربي لها. ويعود البعض الآخر من التحدّيات إلى وضع هذا القارئ المغاربي ذاته والذي يتنازعه أكثر من اختيار ثقافي تبقى الرواية أحدها وفي أكثر من لغة تمثّل العربية إحداها، فضلا عن نزوع هذا القارئ إلى تقبّل أشكال الكتابة الأدبية التقليدية التي ألفها أكثر من توقه إلى الانفتاح على المستحدث من أنماط الايداع الأدبي والتي تمثل الرواية إحداها اعتبارا لانتمائه إلى مجتمعات مغاربية تغلب عليها المحافظة والنزعة السلفية ممّا يعلل ضعف فعل تلقّيه لهذه الرواية النسائية.

ينضاف إلى ذلك كلّه وضع هذه الرواية النسائية في الممارسة النقدية حيث تسعى بكثير من الجهد إلى تكريس وجودها وإثبات كيانها المستقلّ الذي يتوفّر على علامات الخصوصية والتّميز عمّا يمارس من أشكال إبداع ممّا يؤهّلها كي تدخل ضمن الاهتمامات النقدية وتكون جديرة بأن تمثّل شاغلا من شواغل الخطاب النقدي.

وأخيرا فإنّ إشعاع هذا النمط من الكتابة النسائية يتوقّف على واقع الطبع والنشر والتوزيع ببلدان المغرب العربي. وهو واقع يطبعه التأزّم، ممّا يجعل أزمة تلقّي هذه الرواية النسائية في هذه البلدان تكون وجها من وجوه أزمة الكتاب الثقافي بها ويعلّل جنوح بعض كاتبات هذه الرواية إلى نشر نصوصهن على نفقتهن في ظل أزمة نشر ما فتئت مظاهرها تتفاقم.

الهوامش

(1) بوشوشة بن جمعة : الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي، مجلة «التبيين» (الجزائر)، العدد 9، 1995، ص 17.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه.

(4) المرجع نفسه · ص 17 ـ 18.

(5) محمد الدغمومي : الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص.

(6) انظر : د. واسيني الأعرج : عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية (بالعربية 1988 ـ 1989)، اسئلة القراءة والتأويل، ص 37.

(7) المرجع نفسه : ص 33 ـ 34.

(8) يناهز الرصيد الروائي المغاربي المكتوب بالعربية الأربعمائة نص، تتوزع على البلدان المغاربية، على النحو التالي : تونس : 128 نصا، الجزائر : 92 نصا، ليبيا : 52 نصا، المغرب : 126 نصا، موريتانيا : وعشرين نصا، تتوزع هي الأخرى، على البلدان المغابية على النحو التالي : تونس : 7 نصوص. الجزائر : نص واحد، ليبيا : 7 نصوص، المغرب : 6 نصوص، موريتانيا : لا شيء.

(9) د. واسيني الأعرج : عناصر باتجاه نمذجة الرواية الجزائرية (بالعربية 1988 ـ 1989)، أسئلة القراءة والتأويل، ص 37.

بيبلوغرافيا الرواية النسائية المغاربية

2002-1954

تهدف هذه البيبلوغرافيا إلى تعريف القرّاء بالكتابة الروائية النسائية في المغرب العربي و إطلاعهم على وضعها ضمن أجناس الإبداع الأخرى التي تمارسها المرأة و تسهم في إغنائها. و هي وسيلة عمل تيسّر مسالك الباحثين في هذا النمط الأدبي و المهتمين به.و قد أثبتنا فيها جميع النصوص التي أنتجتها الكاتبات المغاربيات في جنس الرواية ذات اللسان العربي.و اعتمدنا في ترتيبها على التقسيم الجغرافي بغرض الإيضاح وإبراز واقع هذا النمط من الكتابة الأدبية النسائية في كلّ قطر من أقطار المغرب العربي و حتّى نجنّب القرّاء والباحثين الخلط بين الكاتبات والبلدان التي ينتمين إليها.

1- تــونس

-زكية عبد القادر: "آمنة"،منشورات قلم، تونس 1983.

-عروسية النالوتي:"مراتيج"، دار سراس للنشر، تونس،1985.

-علياء التابعي:" زهرة الصبار"، دار الجنوب للنشر، تونس 1990.

-حياة بن الشيخ:"و كان عرس الهزيمة"منشورات الإخلاء، تونس 1991

-فضيلة الشابي:"الاسم و الحضيض"، المؤلفة، تونس 1992.

-آمال مختار:" نخب الحياة"، بيروت 1993،

-نتيلة التباينية:" طريق النسيان"،الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس 1993.

-حياة بالشيخ:"و للحرافيش كلمة"، الدار التونسية للنشر،تونس، 1994.

-عروسية النالوتي:""تماس"، دار الجنوب للنشر، تونس،1995.
-مسعودة أبو بكر:" ليلة الغياب"،دار سحر للنشر، تونس،1997.
:" طرشقانة"، دار سحر للنشر،تونس،1999.
- حياة بالشيخ : "بالأمس اغتيل الزمن"، تونس،سحر1999،ص،140
- فاطمة الشريف:" عذراء خارج الميزان"، تونس، دون ناشر،1999

- فضيلة الشابي:"تسلّق الساعات الغائبة"،تونس،دون ناشر،2000،

- حفيظة القاسمي: "رشوا النجم على ثوب"ي،صفاقس، دار صامد، 2000
- حبيبة المحرزي: "الوزر"، تونس، الأطلسية،2000،
- وسيلة الزراعي: إن سقط وجهي في البئر،تونس، 2001

2- الجزائر:

- أحلام مستغانمي:" ذاكرة الجسد"، المؤسسة الوكنية للفنون المطبعية، الجزائر،1993.
- زوهور ونيسي:" لونجا و الغول"، مطبعة دحلب، الجزائر،1993.
- فاطمة العقون:"رجل و ثلاث نساء"، منشورات "التبيين"، الجاحظية 1997.
- أحلام مستغانمي:" فوضى الحواس"، دار الآداب، بيروت 1998.
- ياسمينة صالح:" بحر الصمت" منشورات الاختلاف، الجزائر،2001.
- زهرة ديك: - ". بين فكّي وطن"، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2000.
-" في الجبّة لا أحد" منشورات الاختلاف الجزائر، 2002.

3- ليبيا

-مرضية النعاس:"المظروف الأزرق"، منشورات الكتاب و التوزيع و الإعلام، طرابلس 1982.

نادرة العويتي:"المرأة التي استنطقت الطبيعة"، المنشأة العامة للنشر و التوزيع و العلام، طرابلس 1983.

-فوزية الشلابي:"رجل لرواية واحدة"، المنشأة العامة للنشر والتوزيع و الإعلام، طرابلس،1985.

- شريفة القيادي:"هذه أنا"،منشورات ELGA،فاليتا ،مالطا،1994

-"البصمات"، منشورات ELGA،فاليتا ،مالطا، 1999

4- المغرب

- آمنة اللوّة:" الملكة خناثة" الرباط ، المغرب 1954.

- فاطمة الراوي:" غدا تتبدّل الأرض"، مطبعة امبريجيما، الدار البيضاء،1967.

- خناثة بنونة:- " النار و الاختيار"،مطبعة الرسالة، الرباط 1966.

-"الغد و الغضب" دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1981،

-ليلى أبو زيد:-" عام الفيل"، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 1982 ،128 ص،ط2 دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983، ط3، مطبعة المعارف،الرباط،1998.

- "رجوع إلى الطفولة"،ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،1993، ط2،شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء،2000.
- "الفصل الأخير" : مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،2000

- ليلى الحلو:" فلا تنسى الله"، مطبعة النجاح، الدار البيضاء،1984.
- زهور كرام:"جسد و مدينة"، مؤسسة العنني،الرباط،1996.
- حفيظة الحرّ:"فاتحة الجرح"، المغرب، ط1، 2000.

5- موريتانيا:

لم تظهر في موريتانيا إلى حدّ الآن أيّة رواية نسائية و ذلك لتأخر ظهور الرواية بهذا القطر المغاربي مقارنة بباقي الأقطار المغاربية التي حقّق فيها جنس الرواية تراكما دالاّ. و هو ما يعلّل قلّة النماذج الروائية الموريتانية ذات التعبير العربي.

المصادر والمراجع

1 ـ المصادر

ـ أبو زيد ليلى : عام الفيل، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 1983،

ـ بنونة خناثة : النار والاختيار، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1986،

ـ بنونة خناثة : الغد والغضب، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1981،

ـ التابعي علياء : زهرة الصبار، دار الجنوب للنشر، تونس 1990،

ـ التباينية نتيلة : طريق النسيان، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس، 1993،

ـ الراوي فاطمة : وغدا تتبدل الارض، مطبعة امبريجيما، الدار البيضاء، 1967.

ـ شلابي فوزية : رجل لرواية واحدة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والأعلان، طرابلس، 1985،

ـ عبد القادر زكية : آمنة، منشورات قلم، تونس 1983،

ـ العويتي نادرة : المرأة التي استنطقت الطبيعة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1983،

ـ مختار آمال : نخب الحياة، دار الآداب، بيروت. 1992،

ـ مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993،

ـ النالوتي عروسية : مراتيج، دار سراس للنشر، تونس، 1985،

ـ النعاس مرضية : المظروف الأزرق، منشورات الكتابة والتوزيع والاعلان. طرابلس، 1982،

2 ـ المراجع

أ ـ العربية

1 ـ الكتب

ـ بحرواي حسن : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، p1، 1990،

ـ بنمسعود رشيدة : المرأة والكتابة، منشوات افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994،

ـ الخطيبي عبد الكبير : الرواية المغربية، ترجمة، محمد برادة، منشورات المركز القومي الجامعي للبحث، الرباط، 1971.

ـ الدغمومي محمد : الرواية المغربية والتغير الاجتماعي منشورات افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991،

ـ شاوول بول : علامات من الثقافة المغربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979،

ـ العوفي نجيب : درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980،

ـ سعيد خالدة : المرأة التحرر الابداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1991،

ـ سليم رمضان : زمن الرحلة والاكتشاف، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، 1984،

ـ الناقوري إدريس : المصطلح المشترك، دراسات في الأدب المغربي المعاصر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1977.

ـ نساج السيد حامد : الأدب العربي المعاصر في المغرب الاقصى (1963 ـ 1975)، الدار التراث العربي للطباعة القاهرة، 1977،

ـ يقطين سعيد : القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، p1، 1985،

2 ـ الدوريات

ـ أفاية محمد نورالدين : المرأة والكتابة، مجلة «الوحدة»، السنة الأولى، العدد 9، جزيران، يونيو، 1985.

ـ ابن جمعة بوشوشة : الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقّي، مجلة التبيين (الجزائر)، العدد 9، 1995، 14 ـ 21.

ـ الأمين أنسية : أنوثة في محرقة الأدب، ذاكرة الجسد، رواية لأحلام مستغانمي، مجلة «الناقد» العدد 65، نوفمبر، 1993، .

ـ أبو غزالة إلهام : هل يحقّق الاستقلال السياسي حياة أفضل للمرأة : قراءة في رواية عام الفيل، مجلة «الكاتب» للثقافة الانسانية والتقدم (القدس)، العدد 151، صيف 1993، .

ـ باشلار غاستون : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، مجلة «الاقلام» (العراقية)، العدد 10، السنة 1979.

ـ بحراوي حسن : هل هناك لغة نسائية في القصة مجلة «آفاق» (المغرب)، العدد 12، أكتوبر 1983.

ـ البستاني كرمن : الرواية النسوية الفرنسية، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، العدد 34، ربيع، 1985.

ـ حافظ صبري : متاهة جيل وتضاريس مدينة، مجلة «الآداب»، العددان الأول والثاني، يناير، فبراير 1994.

ـ شوولتز ايلين : النقد النسائي في عالم الضياع، مجلة «الثقافة العالمية»، العدد 7، السنة 2، المجلد 2، نوفمبر 1982. المحرم 1403 هـ.

ـ علوش سعيد :.الجسدي في المرأة المشروخة، مجلة «الفكر المعاصر»، العددان 50 ـ 51، السنة 1975.

ـ العيد يمنى : مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، مجلة «الطريق» العدد 4 نسيان، 1975.

ـ فتحي إبراهيم : الإبداع الروائي للمرأة المصرية، مجلة «الهلال» العدد 3، مارس 1995،

- فراج عفيف : صورة البطلة في آداب المرأة، جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، العدد 34، ربيع 1985.

- النالوتي عروسية : الفضاءات المسموح بها والمسكوت عنها في الكتابة القصصية التونسية مجلة «الحياة الثقافية»، العدد 67 ـ 68، 1994.

ب ـ الاعجمية

- Holenstein Elmar : "Jakobson le structuralisme phénomenlogique", Paris éd. Seghers, 1974.

- Jakobson Roman : "Essais de linguistique générale", Paris éd. de Minuit, 1963.

- Marthe Robert : "Roman des origines et origines du roman", Paris éd. Grasset, 1972.

- Yeguello, Marina : "Les mots et les femmes", Paris éd. Poyot, 1978.

الفهرس

صدر للمؤلف

1- مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة (جزآن) - المؤسسة الوطنية للترجمة و التحقيق و الدراسات - بيت الحكمة - قرطاج تونس - 1992
2- الأعمال الكاملة لعلي الدوعاجي - جمع و تقديم المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية - الجزائر - 1993
3- أزمة الفكر و الضمير في أدب أبي العلاء - مؤسسة سعيدان للطباعة و النشر - سوسة - تونس - 1995
4- مباحث في رواية المغرب العربي - مؤسسة سعيدان للطباعة و النشر سوسة - تونس - 1996
5- القص و التحول - دار الحوار - اللاذقية - سورية - 1998
6- الرواية العربية الجزائرية : أسئلة الكتابة و الصيرورة - دار سحر للنشر تونس - 1998
7- إتجاهات الرواية في المغرب العربي - المغاربية للنشر - تونس - 1999
8- مختارات من الرواية النسائية المغاربية - المغاربية للنشر - تونس 2002
9- التجريب و إرتحالات السرد الروائي المغاربي - المغاربية للنشر - تونس 2003

كتب بالإشتراك

1- عالم محمود طرشونة القصصي و الروائي - دار الخدمات العامة للنشر تونس - 1998
2- محي الدين خريف إنسانا و شاعرا - منشورات بيت الشعر - تونس 1998
3- منور صمادح شاعر الحرية - المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون بيت الحكمة و دار الخدمات العامة للنشر - تونس - 1999
4- عبد الرحمان مجيد الربيعي في تونس - دار الخدمات العامة للنشر تونس - 1999
5- الرواية النسائية العربية - دار كتابات - بيروت - لبنان - 1999

تم سحب 2000 نسخة
من هذا الكتاب في طبعته الأولى
أفريل 2003

المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار
الهاتف : 271 718 71 / الفاكس : 263 718 71